MUZICA

SERIE NOUĂ, ANUL XXXII, NR. 2

DIN SUMAR

2/2021

ANDRA APOSTU
DE VORBĂ CU VICTOR COLȚEA

CORNELIU DAN GEORGESCU
STUDIUL ARHETIPURILOR MUZICALE (VII)
ARHETIPURILE PERSONA-UMBRA

CĂTĂLIN CERNĂTESCU
PROHODUL DOMNULUI - PERSPECTIVE
ISTORICE ȘI MUZICOLOGICE (II)

REVISTĂ EDITATĂ DE
UNIUNEA COMPOZITORILOR ŞI MUZICOLOGILOR
DIN ROMÂNIA
ŞI FINANŢATĂ CU SPRIJINUL
MINISTERULUI CULTURII

ISSN 0580-3713

Revistă acreditată de Consiliul Naţional al Cercetării Ştiinţifice

CUPRINS

PAGINA

INTERVIURI

ANDRA APOSTU
DE VORBĂ CU VICTOR COLȚEA **3**

STUDII

CORNELIU DAN GEORGESCU
STUDIUL ARHETIPURILOR MUZICALE (VII)
ARHETIPURILE PERSONA-UMBRA **13**

ANDREEA AURA CIORNENCHI GRIGORAŞ
CEZAR BOGDAN ALEXANDRU GRIGORAŞ
LE PRINCE ROUMAIN DIMITRIE CANTEMIR ET SON OUVRAGE *KITAB-I ILM-I MUSIKI*
(LE LIVRE DE LA SCIENCE MUSICALE) **34**

BIZANTINOLOGIE

CĂTĂLIN CERNĂTESCU
PROHODUL DOMNULUI - PERSPECTIVE ISTORICE ȘI MUZICOLOGICE (II) **45**

RECENZII

LAVINIA COMAN
250 DE ANI DE NEMURIRE
MEDITAȚII BEETHOVENIENE CU GEORGE BĂLAN **95**

TABLE OF CONTENTS

PAGE

INTERVIEWS

ANDRA APOSTU
A CONVERSATION WITH VICTOR COLȚEA **3**

STUDIES

CORNELIU DAN GEORGESCU
A STUDY OVER MUSICAL ARCHETYPES (VII)
PERSONA - SHADOW ARCHETYPES **13**

ANDREEA AURA CIORNENCHI GRIGORAȘ
CEZAR BOGDAN ALEXANDRU GRIGORAȘ
THE ROMANIAN PRINCE DIMITRIE CANTEMIR AND HIS WORK *KITAB-I ILM-I MUSIKI*
(THE BOOK OF THE SCIENCE OF MUSIC) **34**

BYZANTINOLOGY

CĂTĂLIN CERNĂTESCU
LORD'S LAMENTATIONS – HISTORICAL AND MUSICOLOGICAL PERSPECTIVES (II) **45**

REVIEWS

LAVINIA COMAN
250 YEARS OF IMMORTALITY
THOUGHTS OVER BEETHOVEN WITH GEORGE BĂLAN **95**

INTERVIURI

De vorbă cu Victor Colțea

Andra Apostu

Tânărul compozitor Victor Alexandru Colțea are talent, încredere în forțele lui, dorință continuă de a cunoaște, de a inova, este disciplinat și serios cu tot ce își propune iar muzica lui are o multitudine de sensuri și o profunzime aparte. În paralel cu activitatea de compozitor el este director artistic și membru fondator al ansamblului de muzică nouă Sargo din Lausanne, Elveția. Alături de colegii săi, Victor Colțea promovează și creează muzică nouă, realizează programe, concerte și manifestări interculturale pline de prospețime care aduc publicul mai aproape de arta contemporană.

A.A.: Dragă Victor, cum a fost drumul tău către compoziție? Când ai simțit că poți face asta, ce, cine ți-a dat încrederea că poți crea? Vorbește-mi despre începuturile tale, despre întâmplările, oamenii care crezi că au contat pentru evoluția ta și pentru cel care ești astăzi.

V.C.: Mi-am dorit dintotdeauna să fiu compozitor, dar să compun propriu-zis am început mai târziu, în adolescență. Am fost influențat foarte mult de tatăl meu, Vasile Colțea, chitarist foarte implicat în muzica nouă, a fost unul dintre membrii fondatori ai Ansamblul ”Archaeus” și cel care a instituționalizat studiul chitarei clasice în România. Datorită lui am ascultat diferite stiluri muzicale încă de mic. A fost cel care mi-a dat, poate, cea mai mare încredere în mine. Am început cu el studiul chitarei la trei ani, apoi, la școală, am continuat cu pianul, iar pe la vârsta de 14 ani am decis să mă dedic compoziției în totalitate. Probabil că, în acel moment, s-a intensificat dorința de a crea, de a construi ceva care pornește de la mine. La acea dată aveam doi profesori care m-au stimulat în direcția asta: Valentin Petculescu și Bogdan Vodă cu care lucram mai intens armonie, contrapunct și compoziție. Odată ajuns la UNMB am avut șansa să studiez cu compozitorii Dan Dediu, Doina Rotaru și Octavian Nemescu, care mi-au deschis porțile spre diverse lumi „imaginare”. Cred că pentru orice creator, de orice tip, imaginația este unul din aspectele cele mai importante. Lucrările pe care le-am ascultat împreună și sfaturile pe care le-am primit de la aceștia legate de lucrările mele au fost pilonii pe care mi-am construit muzica. Pentru mine a contat foarte mult să îi cunosc. Cu siguranță și-au lăsat amprenta asupra muzicii mele.

A urmat apoi perioada studiilor din Germania și apoi din Elveția. La Hamburg i-am avut profesori pe Fredrik Schwenk, Peter Michael Hamel și am luat contact mai mult cu muzica experimentală și electronică. Am avut o perioadă foarte frumoasă acolo, iar Fredrik Schwenk m-a condus către o nouă aventură, ca să zic așa, muzica și teatrul. La finalul masterului am compus muzica pentru o piesa de teatru pe textul lui Matei Vișniec – *Ultimul Godot* – lucrând îndeaproape cu regizori, actori, muzicieni. Tot acolo am lucrat cu muzicieni de jazz, în

contextul muzicii „clasice” contemporane, iar asta mi-a deschis noi orizonturi.

Elveția a însemnat o altă etapa. Am studiat cu Dieter Ammann și, practic, au fost anii în care am compus lucrările ce se apropie cel mai mult de viziunea mea muzical-compozițională actuală. Am avut împreună o colaborare foarte frumoasă care, ulterior, s-a transformat și într-o prietenie dincolo de relația profesor-student. Același lucru îl pot spune și despre relația mea cu compozitorul Lucian Mețianu pe care l-am cunoscut aici, la Lausanne, unde locuiesc în prezent. Spre deosebire de Dieter Ammann, compozitor mai intuitiv, dânsul m-a impulsionat să experimentez un alt tip de gândire muzicală, cea bazată pe dezvoltarea în sine a unor procese, fie muzicale, fie non-muzicale – spre exemplu, un proces din fizică transpus în muzică, etc.

Toate aceste întâlniri esențiale – esențiale, consider, în viața oricărui tânăr creator – m-au ajutat să-mi găsesc propriul drum, chiar dacă nu a fost vorba într-atât de apropieri stilistice între noi.

Pe de altă parte, faptul că am reușit să studiez în trei țări diferite, să cunosc îndeaproape aceste culturi, mi-a modelat cu siguranță tipul de scriitură – în muzica mea se găsesc elemente din muzica românească (un anume tip de folclor, de imaginar, elemente de muzică bizantină uneori, sau heterofonie), elemente ce țin de spațiul germano-francez, un anumit interes pentru muzica experimentală, pentru o structură ritmică mai complexă, etc.

A.A.: Citind prezentarea de pe site-ul tău am observat că ai participat la mai multe masterclasses, workshopuri cu diverși compozitori, diferiți ca stil, ca orientare. Cât de important este să mergi la astfel de cursuri? Ce te împinge – curiozitatea, admirația pentru muzica acelui compozitor? Crezi că ai avut de învățat anumite lucruri care te-au ajutat în creațiile tale?

V.C.: Cred că este foarte important să urmezi un masterclass și să mergi la workshopuri pentru că ai posibilitatea să cunoști mai mulți compozitori, să vezi cum gândesc, să vezi procesul lor de creație. Ele îți permit, de asemenea, să

întâlnești și tineri creatori, la rândul lor foarte diferiți. Am avut șansa de a cunoaște foarte bine câțiva dintre compozitorii actuali (de la Beat Furrer la Enno Poppe) iar cu doi dintre ei am avut o relație specială, și asta pentru că mi-au fost, în același timp, și profesori în rezidență, la universitatea din Lucerna. Este vorba de Wolfgang Rihm, cu care am putut să lucrez în mai multe contexte, nu numai la facultate ci și în workshopuri, și pot spune că am o admirație aparte pentru el și muzica lui. Cu toate că stilurile noastre nu se aseamănă în mod direct, felul său de a percepe anumite lucruri în structura muzicală și în orchestrație, de pildă, a avut impact în scriitura mea. A fost cel care mi-a dat încredere în ceea ce am făcut și fac.

Al doilea compozitor cu care am lucrat mai mult, a fost Bernhard Lang. Primul lucru cu care m-a surprins a fost că cerea întotdeauna partitura înainte să țină lecția propriu-zisă. Nu mă mai întâlnisem cu asta până atunci. Tot el m-a încurajat mult în dezvoltarea unor tehnici compoziționale proprii.

A.A.: Creația ta conține titluri aparținând unor genuri diferite, de la lucrări simfonice, muzică de cameră până la muzică pentru teatru, film scurt și chiar instalații interactive. Ai un gen preferat? Cum decizi „destinația” unei idei, primești comenzi și asta face cumva lucrurile mai ușor de imaginat? Povestește-ne despre drumul tău de la idee la lucrare finită.

V.C.: Cred că genul preferat este cel cameral deși îmi place să scriu și pentru orchestră. Probabil, faptul că există mai puține comenzi de lucrări orchestrale îmi facilitează, oarecum, alegerea. Pe de altă parte, orchestrele, în general, nu sunt atât de dispuse să experimenteze în aceeași măsură ca ansamblul cameral.

În majoritatea cazurilor, e adevărat, am scris pentru că am avut o comandă. Practic, asta îți ușurează, dar îți și îngrădește decizia în privința genului.

În ceea ce privește procesul de creație, pot spune că e destul de diferit de la o piesa la alta. Îmi place să leg cumva ideea unei lucrări de un proces în sine – fie fizic, chimic sau chiar gramatical, semantic. Dar asta nu înseamnă că e mereu ceva exterior muzicii, sunt și procese sau „imagini” pur

muzicale, ce apar în mintea mea și pe care, mai apoi, încerc să le transcriu, să le dezvolt și să le îmbin cu alte elemente contrastante sau asemănătoare.

De exemplu, piesa *Blockchain* este o piesă pentru orchestră de cameră – titlul sugerează atât procesul de construcție al lucrării, cât și legătura cu piesele *Chain* de W. Lutoslawski (asta a fost o cerință din partea Ansamblului *Phoenix*, cei care au și interpretat-o). Forma piesei este dată de îmbinarea diferitelor sensuri ale expresiei „block chain" în engleză – de exemplu, semnificația folosită în criptomonede, semnificația inițială a cuvântului – lanțul mecanic (să spunem cel utilizat pentru biciclete), precum și două semnificații ale cuvântului „block": un obiect solid și actul de a obstrucționa ceva.

Deci, piesa este formată din mai multe „blocuri" muzicale ce se urmăresc reciproc într-o imagine asemănătoare unei cascade. Situația este una paradoxală, ele încearcă să se dezvolte în moduri diferite, să creeze diferite conexiuni, dar, în același timp, se obstrucționează reciproc. Este oarecum similar cu procesul de blocare a informațiilor false în criptomonede. Pe scurt, rețeaua în întregime a sistemului de criptomonedă trebuie să fie de acord cu fiecare mesaj transmis în rețea. Vor ajunge blocurile mele muzicale la o stare de consens? Asta e o întrebare ce poate fi pusă la final.

Alte piese, însă, sunt conectate mai mult cu anumite sonorități – de pildă, lucrările *Detonation* și *Blast*, ce au titluri sugestive și care se axează pe o anume expresie și construcție sonoră bazată pe energia sunetului. Bineînțeles, titlurile nu spun tot, pot da o anumită idee celui ce ascultă, dar nu aș vrea ca muzica în sine să fie asociată doar cu titlul, acesta reprezintă doar o fracțiune.

A.A.: Crezi că ai deja un stil definit?

V.C.: Cu siguranță există un stil ce se conturează tot mai mult, sunt anumite tipuri de scriitură (cum am spus și mai sus, de exemplu heterofonia, o structură ritmică aparte, etc.) care apar în mai multe lucrări. Dar nu aș putea spune cu certitudine care este calea mea anume sau ce stil aș avea. Nu

mi-am pus această problemă. Cred că este un aspect secundar pentru mine. Mai important e să găsesc ceva aparte sau să construiesc o lume imaginară diferită de cea pe care o văd în jurul meu.

A.A.: Cât de mult contează să fii original? De multe ori dorința asta i-a „păcălit" pe mulți compozitori în a ceda uzului exagerat de tehnici în defavoarea mesajului, în defavoarea muzicii, doar pentru a fi originali, inovatori.

V.C.: După părerea mea contează să aduci ceva nou chiar dacă e doar ideea în sine a piesei sau doar o anumită sonoritate într-un singur moment din acea lucrare. Bineînțeles, nu trebuie să cazi nici în cealaltă extremă și să faci dicționare de tehnici de compoziție sau de instrumentație. Dar cred că originalitatea este importantă, chiar dacă, probabil, este mai greu în zilele noastre să o găsești ca acum, să zicem, 80 de ani. La fel de posibil este ca din a doua jumătate a sec. XX să rămână, peste încă vreo sută de ani, foarte puțini compozitori – Stockhausen, Xenakis și, poate, Ligeti. Trebuie mereu să cauți să împingi limitele, să încerci să descoperi ceva nou atât față de ce tu ai creat, cât și față de ce a fost creat până la un moment dat.

A.A.: Ai primit premiul UCMR pentru lucrarea *Zori.* Aș vrea să ne spui de ce crezi tu că a meritat premiată lucrarea aceasta? Ce are special?

V.C.: Cred că, în general, concursurile reprezintă o serie de conjuncturi. Nu știu ce alte piese au fost luate în calcul în acest context, dar pot spune ce consider că are această piesă special, cel puțin pentru mine. În primul rând, se fundamentează pe anumite cântece din folclorul românesc, ce țin de tradițiile arhaice, precreștine de înmormântare, – acestea sunt „cântecele zorilor" și „cântecul bradului". Cântecele Zorilor sunt cântate de femei și am avut ocazia să ascult câteva înregistrări foarte vechi. Am pornit de aici, imaginându-mi o anumită sonoritate pentru 2 piane și 2 soprane. Felul în care cântă cele două soprane nu este unul obișnuit în muzica de

cameră. Este mai degrabă un cântat cu timbru aspru, rudimentar, fără acel vibrato, dar cu o forță dramatică neînchipuită. Pe de altă parte, unul dintre piane nu este tratat ca de obicei, ci devine instrument de percuție, ca o toacă, datorită claves-urilor ce sunt folosite în interiorul pianului.

A.A.: Cum ai putea cataloga ori etapiza lucrările tale și activitatea ta de compozitor până în prezent?

V.C.: Da, aș putea cataloga evoluția mea în funcție de spațiile în care am locuit și am lucrat: mai întâi, România – cu lucrările mele de studenție și de dinainte (dintre care, probabil, aș alege acum doar 2, 3) – etapă ce cuprinde compoziții din zona căutărilor, a încercărilor de a găsi un limbaj propriu, plus cele „impuse" de curriculumul universitar. Apoi perioada din Germania, unde am scris 3 lucrări importante pentru mine – *RinmodeZer-Freq* pentru chitară și live-electronics, *Disturbia & Epilogue* pentru vioară solo și *Ultimul Godot*. A fost etapa în care am lucrat mai mult cu muzica electronică și îmbinarea acesteia cu muzica acustică. A urmat Elveția, locul unde am stat, până la urmă, cel mai mult în ipostaza de compozitor. Aici am scris mai multe categorii de lucrări – ciclul inspirat din Cântecele Zorilor și Bradului – în total 6 lucrări. Au fost, apoi, mai multe piese bazate pe dezvoltarea unor mecanisme, procese muzicale (*Unisons*, *Fractures*, *Detonation*), și unele inspirate de procese nonmuzicale (*Hyper Atom, Immigrant, Blockchain* etc.). O ultimă categorie ar fi piesele de orchestră, o sinteză, oarecum, a acestor lucrări de cameră.

A.A.: Și legat de etape, vorbește-ne despre ansamblul *Sargo* al căru director artistic ești dar și membru fondator. Care e misiunea voastră?

V.C.: Ansamblul *Sargo* a reprezentat o altă provocare în viața mea. Împreună cu soția mea – Valeria Vetrici, pianista ansamblului – și câțiva prieteni de la acea vreme am pus bazele acestui ansamblul în 2012. A fost un început studențesc, ca să zic așa, cu mult entuziasm, dar și cu multe sacrificii, iar la un moment dat, chiar cu foarte mulți instrumentiști. Au fost 22

de muzicieni implicați o vreme. Cu timpul, a trebuit să ne reducem numărul pentru că ne organizam foarte greu. Am rămas doar șapte. Eu sunt directorul artistic. Pot spune că suntem o echipă minunată și asta ne ajută atât în plan artistic, cât și organizatoric.

Am avut și încă avem o colaborare cu Hochschule din Lucerna, încă din 2013. Ca tânăr compozitor, ai nevoie să fii în continuă colaborare cu instrumentiștii – pentru a putea învăța cât mai multe despre ceea ce se poate face cu instrumentele respective, mai ales când lucrezi cu muzicieni foarte buni. Cred că acesta a și fost punctul de plecare în relația noastră cu cei de la facultate. Cum spuneam, am avut tot timpul o relație frumoasă cu Dieter Ammann și asta a facilitat colaborarea noastră. Este un proiect destul de solicitant, implică mereu studierea unui număr mare de lucrări ce sunt apoi cântate într-un singur concert. Ansamblul trebuie să dea dovadă de multa suplețe și în același timp să învețe rapid piesele, pentru că ele sunt în continuă modificare; acesta fiind scopul proiectului.

Legat de misiunea noastră ca ansamblu, am încercat să facem proiecte cât mai diverse, să îmbinăm diferite genuri muzicale – am avut programe cu aspecte teatrale, altele axate pe multimedia sau muzică electronică. Ultimul proiect a fost cumva mai clasic, asta și din cauza condițiilor sanitare de acum. Următorul program o sa fie ceva mai amplu. Pe lângă aspectul specific unui concert clasic, vom aduce în prim-plan elemente scenografice, proiecții video, instalații și chiar sculptură.

A.A.: Ce planuri de viitor ai? Cum te vezi peste, să zicem, 10 ani? De ce ai ales Elveția? Te gândești să te întorci în România?

V.C.: Pe lângă compozitor, director al ansamblului, eu sunt și profesor de pian. Având aceste opțiuni de „job-uri” îmi oferă libertatea de a alege proiectele pe care vreau să le realizez.

Elveția nu a fost alegerea mea, a fost o conjunctură favorabilă, ca să spun așa. Soția mea a venit aici mai întâi. După ce am terminat studiile la Hamburg (ea era studentă încă

la Lausanne), m-am stabilit și eu. A fost mai dificil la început – la acea vreme încă erau restricții pentru românii veniți în Elveția – dar, după un an, totul a început să prindă contur și s-au legat lucrurile în mod firesc și favorabil pentru noi, de la studiile pe care le-am făcut la Lucerna, la ansamblul înființat mai târziu. Asta ne-a făcut să rămânem aici.

Nu știu ce să zic, unde mă văd peste 5/10 ani?... e o întrebare mai dificilă... La cum se desfășoară lucrurile acum, îmi e greu să mă gândesc mai departe de 1-2 ani, la proiectul de care vorbeam înainte, pe care urmează sa îl pregătim cu ansamblul. Trăim oarecum mereu într-o așteptare, există peste tot multe restricții impuse de pandemie. Mai e apoi această incertitudine cu manifestările culturale.

M-aș întoarce în Romania la un moment dat, dar nu acum. Am familia mea aici, avem un băiețel, sunt proiectele de compoziție pe care vreau să le duc la bun sfârșit, ansamblul, plus o nouă provocare, aceea de a crea aici un spațiu destinat muzicii contemporane. În Elveția, tot ce ține de administrarea asta culturală presupune o continuă căutare de sponsori și fundații – este chiar o muncă de manageriat destul de solicitantă pe care trebuie și am învățat să o execut, dar care îmi oferă, mai apoi, șansa să îmi împlinesc proiectele. Prin urmare, sunt destul de prins acum și mi-e destul de greu să privesc mai departe, în această zonă, chiar și când vine vorba de viitoare compoziții.

A.A.: Îți mulțumesc și îți doresc mult succes în proiectele tale viitoare!

SUMMARY

Andra Apostu – A conversation with Victor Colțea

The young composer Victor Alexandru Colțea has talent, confidence, a continuous yearn for knowledge, innovation, he is disciplinated and genuine and his music is particularly profound with a wide range of meanings. In parallel with composing he is an artistic director and founder of the new music ensamble *Sargo* based in Lausanne, Switzerland. Along with his colleagues he creates and promotes new music, organizes concerts, programs and multicultural events with a fresh approach that also bring the public closer to contemporary art.

STUDII

Studiul arhetipurilor muzicale (VII)
Arhetipurile Persona-Umbra

Corneliu Dan Georgescu

*1. Definirea arhetipului **Persona***
*2. Definirea arhetipului **Umbra***
*3. Raportul între **Persona** și **Umbra**. Ignorarea sau integrarea **Umbrei***
*4. Relația cuplului arhetipal **Persona-Umbra** cu arhetipurile **Animus-Anima***
*5. Aplicație a cuplului arhetipal **Persona-Umbra** în muzică*
*6. **Umbrele** muzicii lui Aurel Stroe*
*7. Aspectul relativ al opoziției **Persona-Umbra***
*8. Caracterul social al cuplului arhetipal **Persona-Umbra***
*9. Construirea **Personei***
*10. Concluzii. Rolul special al **Umbrei** în artă*

Alături de binomul arhetipal **Animus-Anima**, rolul esențial în procesul de definire a unei personalități îl joacă în concepția lui C. G. Jung cuplul **Persona-Umbra**. Spre deosebire de primul, acest cuplu consideră însă mai ales *prezența socială* a personalității respective.[1]

[1] În acest studiu voi renunța la rezumarea ideilor din textele precedente ca și la generalități vizând noțiunea de arhetip psihic sau arhetip muzical, tratate pe larg și presupuse cunoscute din studiile menționate în bibliografia anexată.

1. Denumirea simbolică **Persona** provine din cuvântul latin identic, preluat ca atare sau cu modificări minime în multe limbi europene (daneză, engleză, franceză, germană, italiană, norvegiană, română, spaniolă, suedeză, mai puțin în limbile de origine slavă), cuvânt care se referea în antichitatea romană la *masca* pe care o purta artistul în timpul unei piese de teatru [Stein 2000:133-134]. În mod similar, noțiunea desemnează „masca", fața, figura pe care o adoptă un om pentru a apărea în societate, pentru „a-și juca rolul în teatrul lumii". Ea poate desemna genul purtătorului (există „măști" tipic feminine sau masculine), vârsta sa („masca" adolescentului, a bătrânului), profesia, activitatea sa, sau chiar o situație specială, în care el se află temporar (la un congres, în vizită, așteptând trenul, la concert, la o nuntă). Fiecare mediu în care se manifestă el impune altă „mască". În cursul vieții sale, un om poartă mai multe „măști", uneori chiar în același timp [Jung 1991:156]. Un caz clasic îl reprezintă omul care în public este comunicativ, prietenos și gata să ajute pe ceilalți, dar la el acasă iritabil, ostil, închis în sine [Stein 2000:136-138].

> Fiind un arhetip psihic, **Persona** este în același timp un dat involuntar, inevitabil, dar și ambiguu, schimbător. Fiecare societate impune „măști" specifice, destinate a facilita relațiile între oameni (de exemplu politețe, punctualitate, decență, folosirea unor anumite formule verbale), dar fiecare cultură stabilește criteriile ei proprii pentru o **Persona** favorabilă ei. De aceea, **Persona** poate fi considerată un „arhetip social" [Jung 1991:157]. Dar există și grupări aparte într-o societate, grupări care pot impune alte **Persona** decât cele „oficiale".

Persona semnifică deci fațada, partea luminoasă, legată simbolic de zi, de lumină, de soare, eventual convenția, aparența, convenționalismul, tradiționalismul, dorința de a plăcea altora, de a fi acceptat, admirat, de a se integra într-o colectivitate. Relativ bogata familie de cuvinte derivate în limba română dovedește importanța noțiunii: a personifica, personificare, în persoană, personalitate, personal/impersonal.

2. Noțiunea **Umbra** este de asemeni definită printr-un cuvânt de origine latină, având același sens ca în prezent și fiind preluată ca atare în toate limbile europene de origine romanică (ca în română, sau sub forma *l'ombre* în franceză, *l'ombra* în italiană, *la sombra* în spaniolă și portugheză), dar nu și în cele de origine germanică sau slavă (*shadow* în engleză, *Schatten* în germană, *Skyggen* în norvegiană, *Skuggan* în suedeză, *tien* în rusă și slovacă, *senka* în sârbo-croată etc.). Jung definește concis arhetipul **Umbra** ca fiind „ceea ce omul nu vrea să fie" [Jung 1991:191]. **Umbra** semnifică deci partea negativă a personalității, partea întunecoasă, ascunsă, legată simbolic de noapte, nori, dorințele refulate, nesociale, opoziția față ce ceea ce este considerat normal, acceptabil pentru alții, mai ales ceea ce fiecare refuză, neglijează sau ar dori să ascundă celorlalți (egoismul, narcisismul, invidia, ura, teama, complexele de inferioritate, viciile, lașitatea, chiar și unele „calități ascunse"). Există însă și nuanțe, grade de respingere: „cu indulgență" sau „cu oroare". Specific **Umbrei** este respingerea „cu oroare". Problema principală constă însă în faptul că, în mod normal, **Umbra** este rareori percepută ca atare, adesea doar sub forma unei trecătoare „revelații negative", imediat respinsă.

> Jung acordă o mare importanță acestui arhetip, considerându-l din cele mai diferite perspective. Pentru el, Mefisto este expresia simbolică a **Umbrei** lui Faust, după cum Diavolul este **Umbra** simbolică a lui Isus [Keintzel 1990:100]. Iar dacă **Umbra** este la un individ o „prezență discretă", ținută sub control, ea își poate manifesta în mari grupări de oameni caracterul ei brutal, amoral, animalic [Keintzel 1990:98-99]; pentru a impune idei inacceptabile social, oamenii se adună în mase, ceea ce îi scutește de scrupule morale, de a se simți responsabili față de ceea ce fac. Aceasta funcționează și invers: odată adunată, o grupare mare de oameni este predispusă să „uite" orice reguli morale.

„Unde este multă lumină, este și multă umbră"... Pe de altă parte, tocmai această **Umbra** este elementul care ne

umanizează, ce face să fim ceea ce suntem, cu părțile noastre „bune și rele” [Jung 1991:191-192]. Și această noțiune are o destul de bogată familie de cuvinte derivate în limba română: a umbri, umbros, umbrar, umbrelă, penumbră.

3. *Diferențierea* între **Persona** și **Umbra**, deci între aspecte diferite ale unei personalități umane, este un fenomen care apare în timpul evoluției acesteia, **Umbra** formându-se treptat din ceea este refuzat, „cade” din zona *conștientului* în cea a *subconștientului* și constând ea însăși eventual din mai multe „personalități parcelare” [Stein 2000:128-129, 132, 135]. Un om poate adopta sau își poate construi mai multe **Persona**, poate renunța la ele sau „împrumuta” altele voluntar, dar el, conform înțelepciunii populare, „nu poate sări peste umbra sa”, care îl urmează fără voia sa în tot cursul vieții sale, „se ține de el ca o umbră”. Parafrazând definiția lui Jung, referitoare la faptul că **Umbra** sintetizează tot ceea ce „nu vrea să fie omul”: **Persona** nu sintetizează în niciun caz tot ceea ce „vrea să fie omul”, deoarece multe „măști” nu sunt alese de bună voie, ci purtate de nevoie, fiind impuse de un anumit context social. Dacă **Persona** este de obicei legată de *conștient* (dar se poate și desparți ocazional de acesta), **Umbra** aparține exclusiv *inconștientului*. Amândouă pot „invada” însă personalitatea omului, dăunând echilibrului său, mai ales **Umbra**, care se manifestă fără „permisia” conștientului.

> **Persona** se poate substitui personalității reale a purtătorului „măștii” respective (de exemplu în cazul unui director, profesor, comandant, doctor, politician, discipol etc. care ***se identifică*** complet cu acest rol, uitând orice altceva în viată); cu cât mai mult prestigiu implică un rol, cu atât mai mare este pericolul identificării cu acesta [Stein 2000:140, 142]. În acest sens, o personalitate se transformă, evoluează permanent, în caz extrem mai ales în două direcții contrare: *indentificarea* cu o **Persona** sau *refuzul* ei [Stein 2000:147]. Dar un om matur ar trebui să fie conștient de rolurile pe care le joaca, de nevoie sau de plăcere, să le controleze, fără să uite că el este mai mult decât „masca” pe care o

> poartă. Este de asemenea normal ca o personalitate împlinită să renunțe cândva complet la „măști" de orice natură, să se comporte și arate „așa cum este el" (sau, *cum crede că este el*, pentru că nu este același lucru... adesea este vorba doar de „schimbarea măștii").

Dar niciun om normal nu poate renunța la **Umbra** sa sau decide conținutul ei. El o poate doar ignora, neglija, ascunde, cu cât mai sever, cu atât mai mult expus pericolului ca această **Umbra** să-i „subjuge" personalitatea, să i-o supună unui inconștient necontrolabil. El o poate însă și accepta, poate „dialoga" cu ea, căutând să rezolve punctele critice, să le controleze rațional, să-și „transforme defectele în merite". Jung arată că doar dacă un complex de inferioritate este recunoscut, există șansa ca el să fie corectat [Jung 1991:192]. *A-și accepta rațional* ***Umbra****, deci „partea ascunsă altora" a personalității sale, este gestul decisiv și inevitabil pe care trebuie să-l facă fiecare om matur pentru echilibrul său psihic*, pentru a trăi în pace cu sine însuși, dar și pentru a se manifesta în plenitudinea personalității sale. Deoarece a-și refuza permanent **Umbra** înseamnă și *a nu se împlini*. Pe de altă parte, a dialoga liber, *prea liber* cu **Umbra** sa, poate deveni simbolic și un fel de „pact cu Diavolul" [Stein 2000:134]: este cazul lui Faust, care acceptă să fie servit de Mefisto pentru a se bucura de noi trăiri, dar ajunge să-i fie definitiv subjugat. Trebuie deci precizat, că nu tot ceea ce conține **Umbra** *poate* fi sau *trebuie* integrat. Există „componente negative" care nu pot fi decât tolerate; dar nici ele nu trebuie trecute cu vederea, ci conștientizate, „privite în față".

> Un aspect interesant al integrării **Umbrei** proprii relevat de Jung se referă la *dinamica* acestei integrări. Deși este posibil în principiu a ne recunoaște **Umbra** proprie, aceasta se întâmplă în realitate rareori, și atunci, adesea doar prea târziu, când aspecte ale **Umbrei** existaseră deja activ în viața noastră cu urmări nefavorabile, fără să fi fost percepute. Procedeul curent pentru „a-și recunoaște **Umbra**" este acela de *a-i observa pe alții*: *ceea ce nu ne place, ne repugna la alții, este exact ceea dorim noi să ne ascundem nouă înșine,*

reprezintă fidel ***Umbra*** *noastră*. Procesul respectiv este o „proiecție negativă tipică asupra vecinului”, și aceste proiecții, odată conștientizate, ne ajută să ne cunoaștem mai bine [Jung 1991:192].

O nouă precizare: nu poate fi vorba desigur de *orice* respingere (deoarece oricine condamnă de exemplu încălcările unor reguli morale în general sau o crimă), ci doar de acelea care *ne deranjează* nu doar în principiu, ci *personal*, ne implică *pe noi înșine* intens afectiv*.*

4. În ceea ce privește relația cuplului arhetipal **Persona-Umbra** cu alte arhetipuri, doar câteva mențiuni. Ca și în cazul cuplului arhetipal **Animus-Anima** [Georgescu 2020:16-43], este vorba de căutarea unui echilibru, în vederea căruia amândouă componentele sunt necesare, fiind complementare. Interesantă este însă relația între aceste cupluri: Cu cât se exagerează în **Persona** unui bărbat componenta **Animus** (ordine, disciplină, raționalitate, duritate, preluate eventual din rolurile pe care le joacă), cu atât mai puternică devine în **Umbra** sa, deci, în subconștientul său, componenta **Anima** (afectivitate, sentimentalism, slăbiciune), și simetric: cu cât se accentuează în **Persona** unei femei componenta sa specifică **Anima** (spontaneitate, pasivitate, duioșie, adaptabilitate), cu atât mai puternic se constituie în subconștientul ei, deci și în **Umbra** sa, componenta **Animus** (ambiție exagerată, luciditate, dorința de a domina), se accentuează dezechilibrul între ele. *Refularea complementarității necesare unui echilibru poate conduce la „explozia* ***Umbrei****”.* Astfel se explică (la acest nivel!) de ce unii bărbați agresivi renunță deodată la luptă, sau de ce unele femei sensibile se satură deodată să fie tratate ca „sexul slab”.

5. O aplicație a cuplului arhetipal **Persona**-**Umbra** în muzică trebuie să distingă de la bun început între două planuri: compozitorul, respectiv produsul său, opera sa. Desigur că aceste planuri comunică între ele, dar, dacă în analiza personalității – de fapt, doar a psihicului – compozitorului, se

aplică în general arhetipurile psihice analizate de Jung, în analiza operei compozitorului respectiv este vorba de *arhetipuri muzicale*, care trebuie definite pe baza primelor. Este vorba deci de un nou „transfer de noțiuni" în sensul celor practicate în studiile precedente, transfer facilitat de corespondențele obiective existente între domeniile fizic, psihic, artistic.[1]

Dat fiind faptul că arta funcționează conform unor legi specifice, nu vom putea despărți în cazul respectiv cele două componente ale unui cuplu arhetipal: ***Umbra*** *nu poate fi definită decât în raport cu* ***Persona***, iar ceea ce definim ca **Umbra** într-un anumit context, poate apare ca **Persona** în alt context.

> De fapt, acest lucru este valabil într-o oarecare măsură și pentru domeniul psiho-social: după cum am afirmat, fiecare societate sau grupă își definește propriile ei criterii pentru **Persona**, criterii care, în altă societate, pot fi privite ca aparținând **Umbrei**; există destul de puține criterii universal valabile.

Numai că, în artă, această relativitate are un caracter esențial, participând decisiv la constituirea unei originalități artistice. În plus, în artă, nu numai fiecare epocă, dar chiar și fiecare artist, uneori și fiecare operă a sa își construiește o lume proprie, cu legile, criteriile, inclusiv „respingerile" ei, valabile doar în contextul respectiv. Uneori chiar și într-o singură operă pot exista mai multe **Persone** și **Umbre**, în funcție de eventuala schimbare a sistemului de reguli valabile. Tot ca o consecință specifică domeniului: nu poate exista nicio tangență între binomul **Persona-Umbra** și cuplurile noționale bun/rău, frumos/urât, complex/simplu, tradițional/modern, nou/vechi, moral/imoral etc.

> Câteva exemple și detalii: Dacă în contextul armoniei tonale clasice cvintele paralele, o disonanță nepregătită sau un *cluster* apar ca greșeli nepermise, în altă muzică ele pot constitui elementul de bază. (Pentru a rămâne în

[1] Toate traducerile în limba română (pentru citate sau noțiuni) îmi aparțin.

contextul tonal clasic: astfel se consideră faimoasele disonanțe din punctul culminant al dezvoltării din partea I a simfoniei a III a lui Beethoven sau scurtul pasaj *rubato* de la oboiul solo, care apare după începutul reprizei din partea I a simfoniei a V-a a aceluiași compozitor. Sunt „momente excepționale", imagini ale **Umbrei** pentru contextul muzical în care apar, dar absolut normale în alte contexte. În schimb, în contextul unei muzici strict dodecafonice, un acord consonant ar apare ca străin. În general, **Umbra** muzicii tonale este muzica atonală, dar **Umbra** muzicii instrumentale nu este muzica vocală, ea reprezentând doar un alt aspect al **Personei** ei. Iar într-o anumită secvență, chiar un *pianissimo* într-un pasaj *fortissimo* (sau invers), un *Tutti* într-un pasaj solistic (sau invers) sau un sunet grav în contextul unor sunete acute etc. pot fi percepute ca o imagine a **Umbrei**. Deci, este vorba de *sensul, semnificația a ceea ce contravine deodată regulilor curente*. În artă, „ignorarea **Umbrei**" poate fi și *temporară* și poate avea rolul unui efect dramatic special, „rezervat" intenționat pentru un anumit moment al formei muzicale respective; se pune întrebarea dacă în acest caz mai este vorba de **Umbra**. (Din nou un exemplu din Beethoven: apariția vocilor și a corului în finalul simfoniei a 9-a este o surpriză, dar nu poate fi considerată o imagine a **Umbrei**). Sigur că asemenea generalizări extreme sunt discutabile.

Va trebui deci să definim întotdeauna concret contextul muzical la care se referă aceste arhetipuri. Cu toate că relativitatea lor este atât de accentuată aici, ele se manifestă totuși ca *arhetipuri*, în sensul că *ele sunt prezente în orice muzică; doar forma lor de expresie se schimbă*. Dacă teoretic este de conceput o muzică în care nu se face distincție între „permis" și „nepermis", între **Persona** și **Umbra**, deci totul contează ca „valabil" – „orice merge cu orice" –, în practică există rareori așa ceva, respectivele criterii putând însă să nu fie declarate, conștientizate.

6. Revenind la întrebarea: este orice element nou, orice surpriză, orice structură care șochează, o imagine a **Umbrei**? Cum am văzut, desigur că nu, este vorba de *sensul „noutăților”*: numai acelea care contrazic flagrant sistemul de norme, reguli, existent până în acel moment, care îl desființează, „îl întunecă”, „aruncă o umbră asupra lui” pot fi considerate **Umbra**. Dacă acest nou element se integrează și contribuie la definirea unui nou sistem de reguli în care el devine parte componentă, el nu mai acționează ca o surpriză, ca un corp „străin”. Dimpotrivă, dacă el nu se integrează și „deranjează” la fiecare nouă apariție a sa, atunci el poate fi definitiv considerat ca o expresie consecventă a **Umbrei**. Jung accentuează repetat latura neplăcută, șocantă, neliniștitoare, amenințătoare, întunecată, „rea”, imorală, specifică **Umbrei** în psihicul uman [Stein 2000:129-133] [Keintzel1991:98/101] [Jung 1991:191].

Dar se pot pune multe alte întrebări. Până acum m-am referit mai mult la **Umbra**. Dar cum se manifestă **Persona** în muzică? Poate fi orice sistem de reguli considerat ca o „mască”, ca un dat convențional, folosit doar din dorința de acceptare în societatea sau grupa respectivă? Chiar dacă o asemenea „mască muzicală” este mai răspândită decât s-ar crede, există și posibilitatea ca un sistem nou, original de reguli, care nu se conformează convențiilor curente, să fie perceput totuși de public ca o nouă **Persona**. Nu orice înlocuire a unei **Persona** cu o alta este refuzată prin definiție, și nu tot ce se opune unei **Persona** existente aparține **Umbrei**. Și aici contează afirmația: pot coexista, alternativ sau simultan, mai multe „măști” valabile. Iar noua **Persona** poate reprezenta uneori și o fostă imagine a **Umbrei**.

> Este cazul avangardei radicale în general, care „deranjează” convențiile stabilite, apare ca o **Umbră** nedorită a regulilor curente, cu toate că ea nu constă întotdeauna doar din respingerea acestora, ci poate avea existența ei proprie, independentă. (Cu aceste observații ne situăm de fapt în afara operei de artă propriu zise, considerând efectul ei social). Dar

avangarda poate deveni rapid o nouă „mască”, pe care o adoptă automat toți cei ce vor să șocheze.

Reamintim că **Umbra** nu este prin definiție orice este „străin” (care poate fi și plăcut, exotic, fascinant, imediat acceptat), ci *doar ceva străin, care este respins, mai ales respins cu oroare*. Pentru cine adoptă însă *conștient* caracteristicile inițial atribuite **Umbrei**, aceasta a devenit noua sa **Persona** sau un component al ei.

Revenind la exemplul precedent: dacă muzica de avangardă este respinsă cu hotărâre de un public mulțumit cu „**Persona**-muzicală” actuală, și o muzică tradiționalistă este disprețuită, refuzată categoric de o grupă avangardistă: pentru ea, avangarda este **Persona**, iar tradiția reprezintă **Umbra**. Aici, rolurile sunt inversate. Există însă posibilitatea integrării **Umbrei**, a acceptării constructive a ceea ce fusese până la un anumit moment refuzat, a „împăcării avangardei cu tradiția”, indiferent din ce direcție provine ea și la ce nivel se manifestă (cultură muzicală, un anumit compozitor, anumite opere ale sale).

O situație specială o reprezintă comparativ moda vestimentară, care evoluează în mare parte după principiul „alternanței complementarității”: orice modă nouă dorește în primul rând să o contrazică pe cea actuală și ea poate apela eventual la elemente existente în trecut, dar uitate: aici nu noutatea absolută contează, ci cea relativă. Nu se poate nega faptul că și arta evoluează, cel puțin de un secol, conform acestui principiu. Acest tip de **Umbra** mizează pe interesul unei anumite grupe sociale specializate, care nu numai că nu respinge, dar chiar așteaptă periodic noutăți, contrazicerea a ceea ce a fost. Se pare deci că există un tip de **Persona** care este „exersat” în provocarea și acceptarea **Umbrei**, după cum s-ar putea afirma că, în acest caz, este vorba doar de un fel de „**Umbra** artificială”, deoarece ea nu provine din subconștient, ci este rezultatul unui fel de joc rafinat, conștient condus.

Diferența între „**Persona** tradiției” și „**Persona** avangardei”, ca și între **Umbrele** respective, dovedește cât de relativă poate deveni această noțiune în mediul artistic și cât de complicat și contradictoriu poate devenit raportul între ele. În concluzie, *în artă **Persona** și **Umbra** nu pot fi privite separat*, ci trebuie definite doar una în raport cu cealaltă; amândouă sunt relative și își pot schimba forma. De aceea este necesar întotdeauna a considera contextul (social, cultural, istoric, estetic) concret la care se referă analiza; nu se pot emite considerente general valabile. Din acest motiv, voi renunța în cele ce urmează la generalizări.

7. Fiecare exemplu concret poate aduce noi informații față de cele expuse până în prezent și poate clarifica aspecte trecute cu vederea. Voi considera în cele ce urmează câteva aspecte ale muzicii lui Aurel Stroe (1932-2008).

Muzica acestui compozitor cunoaște o *evoluție continuă*, ceea ce nu exclude *integrarea unor discontinuități* aparținând până la un punct unor **Umbre** muzicale precedente; se marchează astfel noi perioade, se aduc schimbări importante unei anumite **Persona** în sens mai larg.

> Astfel poate fi privită la Aurel Stroe, în contextul „geometriei algoritmizate“ curente în perioada „Monumentum-Arcade-Laude-Canto” (1961-68), deci a unei *muzici statice*, *unitar programate*, inițierea unei *muzici morfogenetice* din perioada operelor inspirate de tragediile antice („Trilogia cetății închise”, 1973–1988, cu un libret după Eschil, conținând „Agamemnon / Orestia I”, 1973, „Choeforele / Orestia II”, 1983 și „Eumenidele / Orestia III”, 1988; dar Sonata nr. 1 „Morphogenetic” pentru pian datează încă din 1955). La fel contează introducerea unor sisteme „de acordaj” netemperat, care contrazic nu numai muzica sa precedentă, exclusiv temperată, ci se contrazic și între ele, fiind incomensurabile. (Stroe însuși vedea în sunetele de tip *multiphonics*, a căror înălțime nu poate fi adesea clar percepută, un al cincilea sistem, pe care el l-a introdus, în conflict cu toate celelalte patru. Între aceste sisteme

nu poate exista conciliere. De fapt, nu este vorba numai de „sisteme de acordaj”, ci de *sisteme melodice* construite pe baza unor principii diferite, sau de *sisteme de organizare a sunetelor la nivel diastematic*). Aceste „**Umbre** fugitive”, unele poate previzibile, sunt însă apoi mai mult sau mai puțin integrate, definind noi centre de greutate ale unei concepții complexe, dar coerente, despre muzică; ele au devenit **Persona** specifică lui Aurel Stroe. Pentru că trebuie amintit că sensul existenței unui artist nu este acela de a accepta o **Persona** pre-existentă decât eventual trecător, ci acela de a-și crea și impune o **Persona** proprie, unică, care presupune și o integrare a unor **Umbre** multiple.

În continuare voi prelua câteva idei sau formulări dintr-un studiu precedent dedicat operei lui Aurel Stroe [Georgescu 2016]. Este vorba de unele considerente pornind de la analiza lucrării sale „Humoresca cu două priviri în gol” (o traducere a titlului original în germană: „Humoreske mit zwei Durchblicken zum Leeren”; poate că mai potrivit pentru sensul în limba română a acestui titlu ar fi fost expresiile „priviri în neant” sau „priviri în abis”) pentru ansamblu cameral și orgă sau sintetizor, 1997.

În această piesă se creează o atmosferă în mod special tensionată printr-o „ruptură” stilistică: o muzică ritmică, predominant jucăușă, inspirată de o colindă, care apare repetitiv, permanent variată pe un fundal de orgă, caracterizată printr-un nivel informațional „normal”, este brutal întreruptă de două ori de o suprafață plată, non-informațională (un extins *tenuto flageoletti* la vioară, ce se încheie cu un *glissando* descendent și este însoțit de sunete eterice *Piatti con arco* sau *multiphonics* la oboi), suprafață care evocă golul, nimicul, neantul, abisul – o subită, surprinzătoare suspendare, „moarte” a unei structuri muzicale. Este o expresie perfectă a **Umbrei**, a unei **Umbre** care nu se poate integra. De remarcat: pauza (în sensul mai larg de *întrerupere a discursului*) reprezintă desigur întotdeauna un *contrast de substanță*

față de muzica propriu zisă, ea nu joacă însă nici pe departe întotdeauna rolul descris mai sus; este vorba de obicei de o respirație, de un element care ajută la structurarea liniei melodice respective și nu de o „ruptură" dramatică.

Dar muzica lui Aurel Stroe este plină de ***Umbre***... de „rupturi", „catastrofe", care retează brutal evoluția unei structuri, de o consecventă disoluție a acestora, de pierderea, degradarea, „distrugerea", „moartea" informației, treptată sau bruscă. Există incompatibilități între sisteme melodice (acustic, pentatonic, modal, temperat), sisteme ritmice (*giusto - rubato*), între limbaje muzicale, nivele informaționale, opțiuni estetice, paradigme culturale diverse, între *informal* (haosul incontrolabil al Mobilelor sau *glissando*-urilor*)* și liniile detaliate („écoute fine": melodii simple, voit copilărești, „naive"), deci între *maximă complexitate* şi *maximă simplitate*, între *clusters* cu ambitus redus ori larg sau straniile *multiphonics* și armoniile perfect consonante, între *continuu* și *discontinuu* și, în general, între diferitele „limbaje muzicale" ce se confruntă în muzica sa. Alături de „Capricci et Ragas", 1990, titluri cum ar fi „Chorales et Comptines", 1992, „Prairie-Prières", 1992-93 sau „Carillons et Échos", 2002, oglindesc în sine o *dualitate* intenționată, o opoziție, un dialog conștient cu imagini mai mult sau mai puțin conturate ale **Umbrei**. O altă contradicție fundamentală există la Stroe între concepția sa, orientată dominant în sensul esteticii franceze (de exemplu, interes special pentru culoarea timbrală, construcția formală bazată pe juxtapoziția segmentelor, colaj sau palimpsest, ocazional ecouri sau aluzii la Debussy sau Messiaen), și principiul morfogenetic, care regizează dezvoltarea muzicii sale în ultima perioadă, principiu preluat evident din muzica tipic germană a unui Gustav Mahler, perceptibil însă și în ultimele cvartete ale lui Beethoven. La acestea se adaugă structuri statice, inspirate explicit din folclorul românesc (mai ales din *Colinde* – în mod direct în Sonatele pentru pian, 1955, 1984, 1991 sau „Humoreske", 1997, şi indirect în lungul *ostinato* ritmic, „colinda infinita", din „Ciaccona con alcune licenze", 1995), dar și sugestii sau citate din alte tradiții culturale (de exemplu, africane sau asiatice, ca

în „Quintandre" pentru suflători, 1984, sau în „Lieduri pe versuri de Morgenstern" pentru voce, saxofon şi percuție, 1987). Dacă mulți compozitori, între care și Béla Bartók sau George Enescu, au fost animați permanent de o viziune pan-europeană, această *topire a unor componente culturale contradictorii* sună la Stroe cu totul altfel: nu se tinde către nicio sinteză, dimpotrivă, contradicțiile sunt prezente la el în întreaga lor acuitate. El s-a referit adesea la o „ruptură" de netrecut, „periculoasă", care ar „străpunge" muzica sa și ar amenința „să distrugă unitatea operei" și s-a privit doar mult mai târziu ca un „constructor de punți între culturi", ceea ce sună evident mai frumos şi găsește mai multă înțelegere, evită reliefarea manifestă a **Umbrei**. Fapt este că **Persona** și **Umbra** se confruntă la el permanent, adesea neconciliant, constituie poate chiar trăsătura dominantă a creației sale.

> Dar asemenea gesturi sugerând uneori indirect **Umbra** pot apărea și independent, la începutul sau finele unei lucrări. Este cazul celor 21 coloane sonore abia diferențiabile bazate pe *multiphonics* la patru oboaie, stridente și sublime în același timp, provenite parcă din altă lume, care deschid *Ciaccona con alcune licenze* pentru orchestră, 1995, care sună iritant, ciudat, monoton, apăsător, fără speranță, ca un fel de „introducere în infern", sau cazul ciudatei „teme principale" din *Prairies-Prières* pentru saxofon și orchestră mare, 1992–93, reprezentată printr-un singur sunet, lung, strident al saxofonului *sopranino*, sunet care rămâne singur în final și acționează ca un fel de strigăt primitiv, o expresie a singurătății și a unui gol definitiv, non-informațional, greu de descris în cuvinte mai bine decât ca aparținând **Umbrei**, unei **Umbre** care, în forma muzicală respectivă, „a câștigat lupta" cu **Persona**.

Dacă **Umbra** este prezentată de Jung ca fiind „periculoasă", având un caracter „amenințător" etc. se poate remarca în muzica lui Stroe tangența **Umbrei** cu *Tragicul*, un *Tragic* particular, definit nu prin argumente literare, ci prin însăși desfășurarea structurilor muzicale.

8. Repetând permanent ideea că **Persona** și **Umbra** nu pot fi definite decât una în raport cu cealaltă, că trebuie precizat întotdeauna contextul respectiv, sau că ele își pot inversa rolurile etc. nu am făcut decât să explic ceva ce definește aceste două arhetipuri, arhetipuri cu un conținut special în comparație cu altele. În acest caz nu mai este vorba de *cum este omul din punct de vedere psihic*, ci de ceea ce *vrea el să arate societății (sau să ascundă) că este.* Această particularitate era menționată de către Jung însuși, prin considerarea arhetipului **Persona** ca un „arhetip social" [Jung 1991:157] și a fost relevată mai sus prin pasajele referitoare la acceptarea sau refuzul avangardei de către societate. Cu aceste două arhetipuri nu ne mai aflăm „în intimitatea sufletului omenesc", respectiv a compozitorului, sau în cea a structurilor muzicale în sine, ci pe „scena lumii": aici apare ceea ce *vrea* (sau crede că vrea, sau poate) să prezinte omul, respectiv compozitorul, *celorlalți*, unei *asistențe*, „publicului". Astfel apar aspecte cu totul noi în comparație cu alte arhetipuri.

9. Compozitorul își construiește deci, în mare parte conștient, dar și inconștient, în funcție de educația sa, de perspectiva sa culturală, de ideologia activă a timpului (nu este vorba numai de ideologia politică; și religia poate acționa ca o ideologie, ca să nu mai vorbim de manifestele avangardelor artistice) „masca sa muzicală", **Persona** sa muzicală, cu care „se prezintă", ca un artist de teatru, celorlalți. În ce măsură această **Persona** muzicală îl reprezintă, este expresia personalității, a sensibilității sale reale și în ce măsură a preluat el automat gesturile muzicale oficial recunoscute sau impuse de diferite medii, rămâne să se decidă prin evoluția stilului său componistic, care poate adopta noi „măști muzicale" sau încerca să le elimine, pentru a se exprima sincer, original, „așa cum este el". Aceste „măști", succesive sau simultane, se pot regăsi în stilul său, în genurile muzicale abordate, în titlul sau forma unei compoziții sau în structuri muzicale. „Măștile muzicale" pot fi atât de bine asimilate personalității proprii (mai ales dacă aceasta nu este pregnant conturată), încât ele pot fi

privite ca o expresie a acesteia. Este cazul multor compozitori, atât „tradiționaliști” cât și „moderniști”.

> Cum am mai arătat, **Umbra** unei muzici tradiționaliste este o muzică modernistă, și, invers, ceea ce respinge orice avangardist este tradiția, convenționalismul, **Umbre** în mod normal în ambele cazuri ignorate sau refuzate vehement. Nu mă refer deci la ceea *ce ne lasă indiferenți,* nu ne interesează, nu ne atinge, ci la ceea ne „jignește” personal, ceea ce *refuzăm cu ostilitate*, ne jenăm să facem. Dar faptul că un compozitor nu acceptă, de exemplu, să se supună într-o dictatură obligației timpului de a scrie opere propagandistice nu înseamnă că acest gest ar aparține **Umbrei** lui... acest refuz se integrează în „**Umbra** socială” valabilă atunci, condamnată oficial, și aparține de fapt reversului „**Personei** sociale” dominante, adoptate de cei mai mulți. **Umbra** „personală” nu trebuie întotdeauna să coincidă cu cea „publică”, uneori i se poate chiar opune. Din nou, nu mai este vorba de „muzica în sine”, ci de *rolul social al artei,* în acest caz, de „instrumentalizarea” cu scop politic al artei, ceea ce impune noi raporturi între **Persona** și **Umbra**.

10. Conform teoriei lui Jung, un om matur, în cazul nostru, un artist matur, echilibrat, ar trebui să-și integreze **Umbra** sa. Înseamnă aceasta că orice artist modernist ar trebui să permită obligatoriu tradiționalismului un anumit loc în arta sa (sau invers)? Desigur că nu. Pe de o parte, nu este vorba de fapt de a prelua automat *integral* **Umbra** sa, ci doar de a „arunca o privire” și asupra a ceea ce a fost refuzat până acum radical. Un asemenea gest a fost făcut de mulți artiști la apogeul creației lor, și nu se poate afirma din principiu că le-a dăunat. Pe de altă parte însă, nu există vreo obligație pentru toți artiștii „să fie echilibrați”; un artist „dezechilibrat” poate fi din punct de vedere al valorii estetice, la fel de „normal”, dacă nu chiar mai autentic. Aici regăsim o altă idee deja enunțată mai sus: *în artă se aplică alte principii decât în viața de zi cu zi.* Iar **Umbra** se poate dovedi în acest domeniu un rezervor de o

bogăție inestimabilă de sugestii, idei, gesturi, atitudini, poate fi cel puțin tot atât de creativă cât este **Persona**.

Se impune astfel concluzia surprinzătoare a acestei aplicații în muzică a binomului jungian, poate unică în contextul arhetipurilor muzicale studiate până acum, concluzie care inversează funcția lor. Dacă în viața curentă, **Persona** este inevitabilă pentru o viață sociala normală iar **Umbra** apare ca un reflex negativ, ascuns, nedorit, eventual periculos al ei, un domeniu care trebuie tratat cu prudență, în artă în general **Persona** înseamnă mai ales convenționalism, banalitate, deci o lipsă de personalitate nedorită, iar dimpotrivă, **Umbra** este nu numai mult mai interesantă și constituie un punct de atracție special**,** dar ea este esențială, *doar ea poate să fundamenteze nucleul originalității unui artist.* În cel mai bun caz, **Persona** reprezintă deci *sinteza* ***Umbrelor*** *diverse* ale unei personalități artistice.

Bibliografie selectivă:

Anghel, Irinel, *Orientări, direcții, curente ale muzicii românești din a doua jumătate a secolului XX.* Editura Muzicală, București 1997 (Reeditat: Eikon, Cluj-Napoca 2018)

Chevalier, Jean, Alain Gheerbrant: *Dictionnaire des symboles*. Paris 1973

Dediu, Dan, *Fenomenologia actului componistic. Arhetip, arhetrop şi ornament în creația muzicală.* Teză de doctorat. Biblioteca UNMB 1995, manuscris

Dediu, Dan, *Aplicații ale fenomenologiei arhetipale muzicale la Simfonia de cameră op. 33*. În: George Enescu în muzica secolului XX la 40 ani de la moartea sa. 1995, Simpozionul International de Muzicologie „George Enescu”, Editura Muzicală, București 2000, p. 93-97

Duțică, Gheorghe, *Orizonturi componistice românești*. Editura Muzicală, București 2016

Franz, Marie-Louise von-, Joseph L. Henderson, Jolande Jacobi, Aniela Jaffé: *Der Mensch und seine Symbole. Von C. G. Jung.* Solothurn. Düsseldorf 1993

Georgescu, Corneliu Dan, *A Study of Musical Archetypes [I].*

The Symbolic of Numbers. In: Revue Roumaine de l'Histoire de l'Art (RRHA). Série Théâtre, Musique, Cinéma (TMC). Tome XXI, Editura Academiei RSR, București 1984, p. 59-67

Georgescu, Corneliu Dan, *A Study of Musical Archetypes [II]. The Iterative Building Principle*. In: RRHA. Série TMC. Tome XXII, Editura Academiei RSR, Bucureşti 1985, p. 49-54

Georgescu, Corneliu Dan, *A Study of Musical Archetypes [III]. The Archetypes of "Birth" and "Death"*. In: RRHA. Série TMC. Tome XXIII, Editura Academiei RSR, Bucureşti 1986, p. 23-26

Georgescu, Corneliu Dan, *A Study of Musical Archetypes [IV]. The Archetype of Alternating Contrary Elements ["Yin-Yang"].* In: RRHA. Série TMC. Tome XXIV, Editura Academiei RSR, București 1987, p. 59-66

Georgescu, Corneliu Dan, *Myriam Marbe und die Suche nach Archetypen in der rumänischen zeitgenössischen Musik*. Comunicare susținută la Universitatea din Nürnberg, 2000; În: Myriam Marbe. Komponistin zwischen Ritual und Intellekt. PFAU, Saarbrücken, 2001, p. 44-72, republicat în C. D. Georgescu, *Muzică atemporală – Arhetipuri – Etnomuzicologie – Compozitori români. Vol. II: Aspecte ale muzicii românești tradiționale și contemporane*, Editura Muzicală, București 2019, p. 479-506

Georgescu, Corneliu Dan, *Spezifische musikalische Gesten bei Enescu. Eine Untersuchung unter dem Aspekt der Musikarchetypen.* Comunicare susținută la Karl-von-Ossietzky-Universität din Oldenburg, 2006; publicată sub titlul *Essays zu George Enescu. II. George Enescu und die Musikarchetypen*. In: Studia Universitatis. Series Musica. Nr. 1/2008, Cluj-Napoca, p. 52-61, republicat în C. D. Georgescu, *Muzică atemporală – Arhetipuri – Etnomuzicologie – Compozitori români. Vol. II: Aspecte ale muzicii românești tradiționale și contemporane*, Editura Muzicală, București 2019, p. 297-310

Georgescu, Corneliu Dan, *Studiul arhetipurilor muzicale (V). Ideea „substanțelor primordiale" şi categoriile sintactice.* In: Muzica nr.5/2015, București p. 25-40

Georgescu, Corneliu Dan, *Tragicul contradicțiilor irezolvabile. „Privirea în gol" a lui Aurel Stroe*. Comunicare susținută la Universitatea din Oldenburg, 2016, publicată în revista *Muzica* nr.5/2017, p. 18-39, republicată în volumul *Pascal Bentoiu. Aurel Stroe. Schițe de portret,* Editura Muzicală, București 2017, p. 76-99 și în C. D. Georgescu, *Muzică atemporală – Arhetipuri – Etnomuzicologie – Compozitori români*. Vol. II: *Aspecte ale muzicii românești tradiționale și contemporane*, Editura Muzicală, București 2019, p. 617-632

Georgescu, Corneliu Dan, *Studiul arhetipurilor muzicale (VI): Arhetipurile Animus – Anima – Androgynus – Puer – Duplex Nativitas*. În: Muzica nr. 6/2020, p. 16-43

Ghyka, Matila C., *Estetica şi teoria artei*. București 1981

Hillman, James, *Archetypal Psychology*. Spring, Dallas 1983

Jacobi, Jolande, *Die Psychologie von C. G. Jung*. Fischer Taschenbuch Verlag, Olten 1971

Jung, Carl Gustav, *Bewußtes und Unbewußtes*. Fischer Bücherei, Frankfurt a.M., Hamburg 1957

Jung, Carl Gustav, *L'âme et la vie*. Buchet-Chastel, Paris 1963

Jung, Carl Gustav, *Psychologie de l'inconscient*. Librairie de l'Université, Georg & Cie, Genève 1963

Jung, Carl Gustav, *Types psychologiques*. Librairie de l'Université Georg & Cie, Genève 1965

Jung, Carl Gustav: *Gesammelte Werke in 17 Bänden*. Walter-Verlag, Olten 1966-1972

Jung, Carl Gustav, *La conscience morale dans la perspective psychologique*. In: Aspects du drame contemporain, Buchet-Chastel, Paris 1970

Jung, Carl Gustav, *Psychologie et alchimie*. Buchet-Chastel, Paris 1970

Jung, Carl Gustav, *Les racines de la conscience*. Buchet-Chastel, Paris 1971

Jung, Carl Gustav, *Archetypen*. DTV München 1990

Keintzel, Raimar, *Unter Scheidung, C.G.Jung.* Mainz, Stuttgart 1991

Kurtág, György, *On the Romanian Archetype*. In: Romanian Archetypes. Musicology Papers. Special issues dedicated to composers György Kurtag. Vol. XXIII, MediaMusica, Cluj-Napoca 2009, p.10-16

Motte-Haber, Helga de la, *Musikpsychologie*. Köln 1972

Motte-Haber, Helga de la, Handbuch der Musikpsychologie. Laaber 1985

Nemescu, Octavian, *Capacitățile semantice ale muzicii*. Editura muzicală, București 1983

Nemescu, Octavian, *Naturalitatea, culturalitatea şi transculturalitatea sunetului [I].* In: Muzica, Nr. 1/1990, București, p. 37-44

Nemescu, Octavian, *Elementele arhetipale naturale în perspectiva recuperării lor de către culturalităţile muzicale [II].* In: Muzica, Nr. 1/1990, București, p. 45-51

Nemescu, Octavian: *Dimensiunea interioară a sunetului. II*. In: Muzica, Nr. 4/1992, București, S. 50-60

Romanian Archetypes. Musicology Papers. Special issues dedicated to composers György Kurtag. Vol. XXIII, MediaMusica, Cluj-Napoca 2009

Samuels, Andrew, Bani Shorter, Fred Plaut, *Jungscher Psychologie*. DTV, München 1991

Sandu-Dediu, Valentina, *Muzica românească între 1944-2000*. Editura muzicală, Bucureşti 2002

Stein, Murray, *C. G. Jungs Landkarte der Seele. Eine Einführung*. Walter, Düsseldorf 2000

Strobel, Wolfgang, *Klang–Trance–Heilung. Die archetypische Welt der Klänge in der Psychotherapie*. In: Musiktherapeutische Umschau [MTU] 9/1988, Oldenburg, p. 119-139

Timmermann, Tonius, *C. G. Jung, die Musik und die Musiktherapie*, Reichert, Wiesbaden 2020

Warming, Patrici, *Psyche and Sound. The Use of Music in Jungian Analysis*. In: Don Camp-bell [Ed.]: Music and Miracles. Quest Book, Weaton 1992, p. 230-241

SUMMARY

Corneliu Dan Georgescu

A study over musical archetypes (VII)
Persona - Shadow archetypes

Unlike most of the archetypes that I analyzed in prior studies, the binomial archetype **Persona- Shadow** refers to not only the human mind (as like its reflection in music) but especially to *the way it is expressed in the society.* **Persona** represents „the mask" that one wears while „performing various roles on the stage of the world" and the **Shadow** is "everything he doesn't want to be". Although the ratio between "conscious" and "subconscious" is different in these two situations, they can both lose control and "invade" or "enslave" one's personality, especially if one ignores the **Shadow.** As in other archetype

pairs, assimilating their congruence and accepting the **Shadow,** its integration into **Persona** is essential for a normal balance.
Both being mental archetypes, their correspondent in music is a necessary presence that can embrace actual forms in the most various ways. If **Persona** represents the "musical mask" taken by a composer in order to be accepted by the public or by an influential group, the **Shadow** signifies the part that is refused, the ration between them being often similar to the one between *conventionalism* and *avantgarde.* But their appearance is mutable, relative and their dependence to a certain precise context, their possible *inversion*, is very strong in art, in a general outlook. In this field in particular it is possible that a **Shadow** refused by society may give new and original artistic solutions, to present more interest, to manifest itself in a more creative way than a consentient accepted **Persona.** And the **Persona** in a composer represents mainly the synthesis of his **Shadows.**

Le Prince roumain Dimitrie Cantemir et son ouvrage *Kitab-i ilm-i musiki* (*Le livre de la science musicale*)

Andreea Aura Ciornenchi Grigoraş
Cezar Bogdan Alexandru Grigoraş

Dimitrie Cantemir, le fils du prince Constantin Cantemir, né en 1673 et décédé en 1723 était un souverain, qui régna en Moldavie en 1693 et du 1710 à 1711. Encyclopédiste, écrivain, musicien, compositeur et musicologue, avec des connaissances et une mémoire hors commun, digne d'une vaste encyclopédie, le jeune prince Cantemir étudie à la Cour de la ville de Iassy. Véritable polyglotte, il parlait les langues classiques, dont le grec et le latin et différentes langues slaves. La Moldavie, tout come la Valachie – les 2 Principautés Roumaines – étaient vassales et tributaires de la Sublime Porte (l'Empire Ottoman). Selon la tradition de ces temps, Dimitrie Cantemir – fils de souverain régnant de la Moldavie – était envoyé comme signe d'alliance à Constantinople, à la Cour du sultan, ou il apprend les langues orientales – arabe, turque, persane – et les langues occidentales – allemand, français, italien, espagnole. Ultérieurement, il devient ambassadeur de la Moldavie auprès de la Sublime Porte.

La monarchie dans les principautés roumaines était élective. Ainsi, en 1710, conformément à la Constitution Moldave, Dimitrie Cantemir est élu par l'aristocratie moldave et ensuite accepté comme souverain de la Moldavie par le sultan ottoman Ahmed III. En même année 1710, Cantemir signe un traité moldo-russe, dans lequel la Moldavie devait devenir une principauté héréditaire, pour sa famille. Sous la protection russe, Cantemir espérait atteindre son but ultime – l'unification de la Moldavie avec la Valachie, constituant ainsi le noyau de

l'état de Roumanie, libre et indépendant. Ainsi, Dimitrie Cantemir accepte les conditions du tsar Pierre Le Grand – en guerre en ce moment avec les ottomans – et envoie ses troupes aux cotés de l'armée russe. Mais la nouvelle armée moldo-russe est vaincue en 1711 par l'Empire Ottoman et le prince roumain Dimitrie Cantemir est obligé de s'enfuir en Russie, ou il bénéficiera de tous les honneurs. Pierre Le Grand lui décerna le titre de Prince de l'Empire Russe et lui offrit de vastes domaines en Russie. Hautement considéré par le Tsar, Dimitrie Cantemir figure parmi les fondateurs de l'Académie des Arts et des Sciences de Sankt Petersburg. Il fait de nombreux voyages dans le monde occidental, étant très bien réputé et reconnu comme savant et érudit polyglotte. Dimitrie Cantemir s'éteint à l'âge de 50 ans, en 1723, dans son domaine en Russie, en laissant plusieurs enfants, dont le prince Antioh Cantemir – poète et écrivain russe qui parachève ses études à l'Académie des Arts et Sciences de Sankt Petersburg et fut plus tard ambassadeur de Russie à Londres et Paris, ou il sera un grand ami de Voltaire.

Dimitrie Cantemir était reconnu comme mathématicien, musicien, compositeur, historien, romancier, philosophe, architecte, cartographe. Il était l'une des plus importantes figures de la culture européenne, peu restée dans la mémoire collective occidentale, comme toutes les personnalités scientifiques ou culturelles provenant des petits pays. Musicien interprète et compositeur renommé à l'époque, il maitrise à la perfection le style orientale et surtout turc, qu'il dévoile et décrit magnifiquement dans ses œuvres musicales. Il a transcrit plus de 350 œuvres instrumentales datant de 16^{e} et 17^{e} siècle, utilisant un système de notation alphabétique, qu'il a imaginé et développé personnellement. Grand humaniste et talentueux homme de lettres, il crée la grande partie de son œuvre entre 1711 et 1719. Dimitrie Cantemir est l'auteur de différents ouvrages sur l'histoire ottomane et moldave, sur la langue arabe et sur l'islam. Dans son dernier traité, *«L'Historique de l'ancienneté Roumano-moldo-valaques»*, il révèle la latinité des roumains et l'importance majeure des Principautés Roumaines

– dites Principautés Danubiennes – dans la défense de l'Europe face aux Tatars et face à l'expansion ottomane.

Dimitrie Cantemir est nommé en 1714 à l'Académie de Berlin, qui lui commande l'œuvre *Descriptio Moldaviæ* (La description de la Moldavie). Rédigé dans la langue latine, *Descriptio Moldaviæ* demeure un de ses œuvres les plus connus et importants. Il dessine à la main une carte géographique de la Moldavie, réalisée en grandes dimensions et méticuleusement détaillée.

De la littérature de type musicale ou historique, Dimitrie Cantemir prends le chemin créatif vers la métaphysique et la littérature fantastique. En ce sens, il est l'auteur de l'œuvre *«Divan, ou Dispute du sage avec le monde»* ou *«Jugement de l'âme avec le corps»* – un traité d'éthique réalisé sous forme de dialogue dans la langue roumaine. Stoïcien, Cantemir anticipe les lamentos préromantiques par ses pleurs littéraires-philosophiques. Réalisé à Constantinople en 1705, *«L'Histoire hiéroglyphique»* est le premier roman en langue roumaine, représentant un grandiose et excellent pamphlet politique.

Dimitrie Cantemir reste une figure proéminente à multiples facettes pour l'art musical roumain et universel, mais surtout pour la culture musicale turque, qu'il étudia et analysa sous toutes ses formes – musique de Cour, populaire, laïque et religieuse. Il excelle dans la théorie de la musique et dans la composition, étant un même temps un prodigieux instrumentiste et pédagogue. Musicien fameux, érudit, Cantemir jouissait d'un grand renommé auprès de la haute société ottomane, étant invité aux nombreux événements culturels et mondains de la Cour du sultan, ou il interprétait de la musique turque au *tanbur*.

L'un de ses plus importants et inédits œuvres demeure *«Le livre de la science de la musique»*, rédigé dans la langue turque et alphabet arabe, dans lequel il développe magistralement un système de notation de la musique turque-ottomane et dans lequel on peut trouver ses propres compositions musicales, à coté des transcriptions des mélodies et pièces de musique turques, avec ou sans compositeur connu.

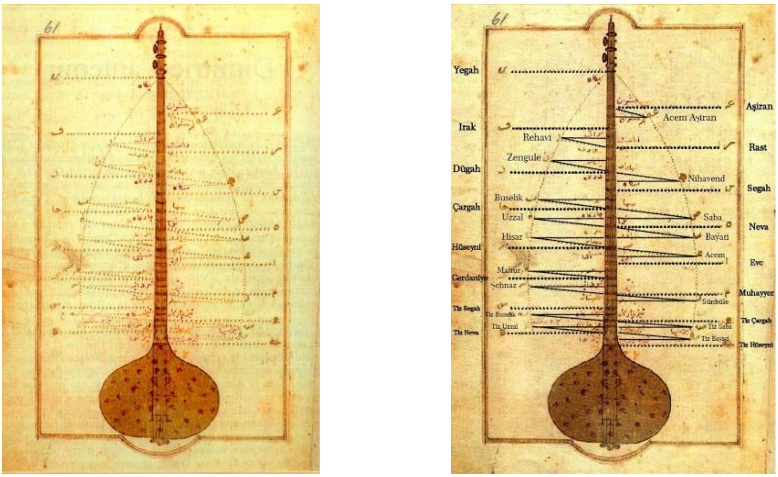
Véritable traité de musicologie sur la musique turque, l'ouvrage rédigé à Constantinople entre 1695 et 1700 rends célèbre la création musicale de Dimitrie Cantemir. Le nom complet de l'ouvrage est «*Kitâb-ü'ilm-il mûsirî'vedjh-il hurûfât»* (Le livre de la science de la musique, selon la notation des lettres). Les chercheurs turcs lui ont donné un nom plus court, *«Edvar–i Kantemir-oglu»* (Le traité de Cantemir). Le traité est élaboré suite à des études et recherches approfondies du point de vue musicologique, mais également instrumental et interprétatif, étant ainsi le résultat de la personnalité d'un interprète aguerri, avec une activité intense dans l'enseignement musical. Dans son œuvre, Cantemir établit des règles théoriques et pratiques pour la musique turque. Ainsi, l'ouvrage nous offre une étude détaillée de la musique ottomane instrumentale – qu'il analyse et décrit minutieusement sous tous ses aspects: modale, rythmique, techniques de jeu, interprétation – de même qu'un vaste recueil de mélodies classiques turques de l'époque, transcrites dans le système de notation musical crée par lui-même. Cantemir explique comment déchiffrer et interpréter ce système de notation, basé sur les lettres de l'alphabet arabe.

Le manuscrit original et autographe se trouve actuellement à la Bibliothèque de l'Institut de Turcologie d'Istanbul. Ils existent également autres 4 copies manuscrites, qui se trouvent toutes en Turquie, dans d'autres bibliothèques et collections privées.

L'ouvrage comporte deux parties: la première, contenant 123 pages, représente la partie théorique du traité ; la deuxième partie, entre les pages 124-348, représente la collection de plus de 350 œuvres instrumentales de musique turque de Cour (dite musique classique ou savante turque-ottomane) cueilles par Cantemir (dont la plupart étaient des *peshrev*, l'équivalent du *bachraf* en arabe), plus ses compositions, transcrites également dans son propre système de notation alphabétique.

Dans la première partie du traité, Cantemir décrit d'un point de vue organologique son instrument de musique de prédilection, le *tanbur*. C'est un instrument traditionnel turc à

cordes pincées, avec une caisse de résonance en forme de poire et un manche long et étroit prévu de frettes, à deux cordes double et une simple. Pour transcrire les notes musicales, Cantemir utilise les lettres arabes de l'alphabet turc. Il crée une notation musicale qui peut exprimer et satisfaire aux besoins de la musique classique turque, tout en tenant compte de ses aspects interprétatifs. Pour designer la hauteur des sons, Cantemir utilise dans sa nouvelle notation 33 lettres arabes, correspondantes aux 33 sons pouvant être joués au *tanbur*, sur un ambitus de 2 octaves et 1 ton. Il réalise un dessin du *tanbur*, tout en notant la correspondance et les noms des *maqâms* et des notes sur son manche:



L'emplacement et la correspondance des maqâms
et donc des notes
sur l'instrument turc tanbur – dessein de Dimitrie Cantemir.
A gauche – l'original, à droite – la transcription en alphabet latin.

Cantemir accorde une importance particulière aux rythmes de la musique turque. Ainsi, suivant le modèle des *maqâms*, il organise et représente graphiquement les différents éléments des rythmes sous forme de cercles concentriques, comme suit: au milieu du cercle principal, il écrit le nom du rythme et sur les trois cercles concentriques suivants il note d'autres components rythmiques, comme le nom, la qualité et le nombre de pulsations.

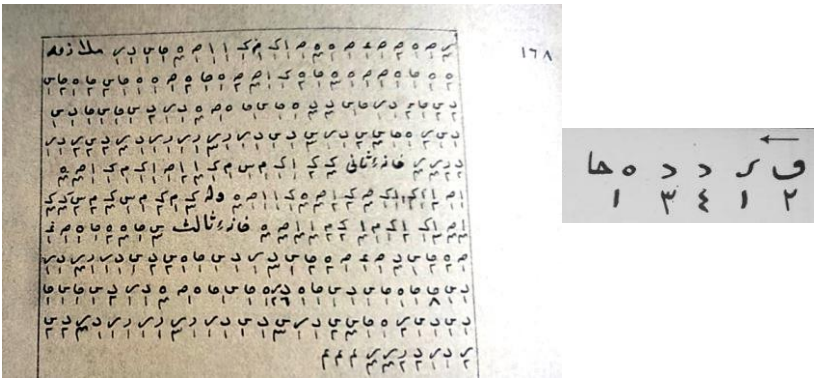
Présentation des différents éléments du système rythmique turc, sous forme de cercles concentriques.

Pour indiquer les valeurs et surtout l'unité de temps, il utilise les chiffres arabes, qu'il note en dessous des symboles de la hauteur. Les plus courants sont les chiffres 1 jusqu'à 4 et leurs utilisation est proportionnelle. Ainsi, le 1 indique l'unité de temps, le 2 indique deux fois l'unité de temps, le 3 indique trois fois l'unité de temps et ainsi de suite. Pour indiquer la vitesse approximative d'exécution, Cantemir utilise dans ses transcriptions trois indications de tempo: plutôt lent – similaire à *Andante*, modéré – *Moderato* et plutôt rapide – équivalent à *Allegro*.

Equivalences en notation musicale moderne des valeurs possibles des unités de temps dans le système rythmique de Cantemir

A l'aide de ces indications de tempo, on peut déterminer la valeur de l'unité de temps représenté par le chiffre 1: elle

peut être une double-croche, une croche ou une noire. Selon ce système, on traduit ensuite en valeurs les rapports entre le chiffre 1 – l'unité de temps – et les chiffres suivants.



A gauche, partition complète d'un peshrev transcrit par Dimitrie Cantemir en notation alphabétique. On observe sur la 1re ligne les notes (représentées par les lettres arabes) et sur la 2e ligne les symboles rythmiques (les chiffres). A remarquer que la lecture se fait de droite à gauche, comme indiqué dans le fragment à droite.

Dans la partie supérieure de l'image, une autre partition transcrite par Dimitrie Cantemir en notation alphabétique. En bas, la transcription de la même pièce en notation musicale moderne.

Avec une pensée mathématique rigoureuse, Cantemir présente dans la première partie de son traité des différents tableaux et schémas, représentés verticalement, dans lesquels il expose le répertoire des pièces instrumentales (*peshrev*) groupées selon les modes auxquels elles appartiennent. Les noms des *peshrev* sont listés sur deux colonnes, une pour les pièces ayant une transcription et l'autre pour les pièces connues seulement d'après leur nom.

Exemple du catalogage schématique des pièces transcrites en 2e partie du traité, selon leurs appartenances aux différents maqâms.

A chaque *peshrev* de la première colonne correspond un chiffre qui renvoie à la transcription de la pièce respective en notation alphabétique, en deuxième partie du traité. Ces listes et tableaux ainsi rédigés par Dimitrie Cantemir représentent le recueil le plus ample et complet des pièces instrumentales turques réalisé en époque. Sont listés à peu-près 450 titres, duquel 354 pièces instrumentales transcrites dans la notation alphabétique – 318 *peshrev* et 36 *saz semai* (genre de *peshrev*, habituellement la dernière pièce d'une suite musicale turque). Les titres de ces pièces contiennent le nom du mode, du

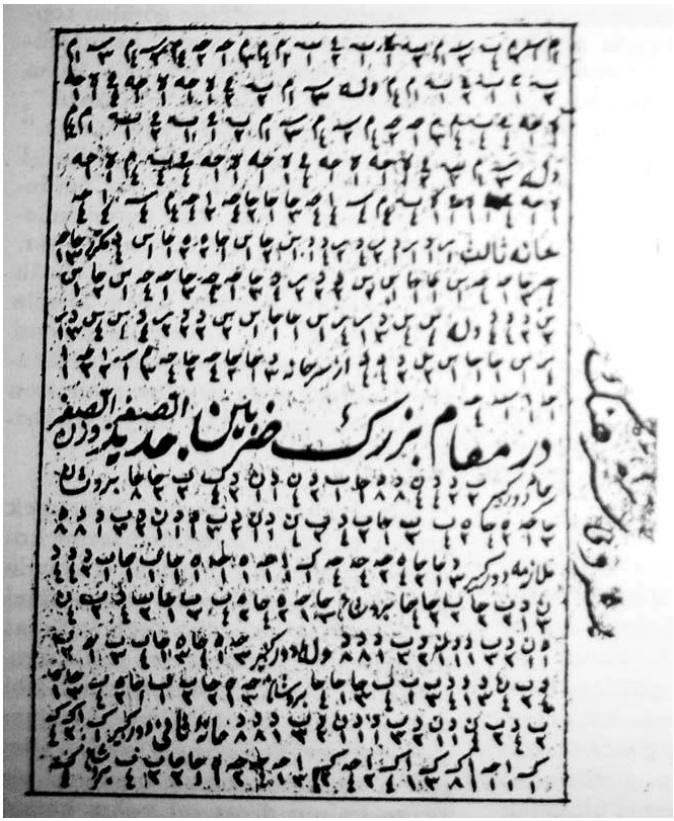
rythme, le nom de la pièce et le nom de l'auteur, quand il était connu. Cantemir figure également parmi les compositeurs, avec un nombre de 13 pièces originales.

Le Prince roumain Dimitrie Cantemir se révèle ainsi un grand et passionné chercheur, théoricien, instrumentiste et musicologue. Il laisse à la postérité une ample collection de compositions instrumentales de musique classique turque, d'une grande valeur historique et scientifique. Il sauve ainsi de l'oublie et confère une dimension pérenne tant aux mélodies turques, qu'à leurs compositeurs. Grace à son ouvrage, il demeure dans la mémoire culturelle de l'humanité jusqu'à nos jours. Sa méthode de notation musicale, relevant d'une grande ingéniosité et importance dans son époque, est essentielle pour la continuité de la culture musicale turque et son aspect pratique. En Turquie, son système de notation, malgré sa complexité et difficulté, a continué à être utilisé jusqu'à la moitié du 19^{e} siècle. Ainsi, des modèles uniques de la musique turque du 16^{e}, 17^{e} et début du 18^{e} siècle, de véritables bijoux singuliers de la culture musicale turque et universelle sont transmis à la contemporanéité.

L'historiographie et la musicologie turque contemporaine ont inclus dans leur patrimoine les recherches, les traités et les compositions musicales de Dimitrie Cantemir. Au cours du 20^{e} siècle, on remarque un intérêt grandissant et une revalorisation de l'héritage laissé par l'érudit savant roumain, grâce à la découverte et l'étude de ses manuscrits. Des chercheurs et des musiciens de l'Europe, de Turquie et d'ailleurs ont remis en valeur les travaux de recherche musicologique et les compositions de Cantemir, comme le fameux musicien espagnol Jordi Savall avec la troupe internationale Hesperion XXI, l'instrumentiste et ethnomusicologue américaine Linda Burman-Hall avec Golden Horn Ensemble, le musicien turc résidant à Paris Kudsi Erguner avec son groupe international, le groupe roumain de musique médiévale Anton Pann, le chercheur orientaliste britannique Owen Wright ainsi que les musicologues roumains Eugenia Popescu-Judetz – résidante aux Etats-Unis et Stefan Lemny – installé à Paris. Le compositeur américain Lou Silver Harrison lui a dédié une pièce

écrite dans le style de musique turque du 18e siècle, intitulée *«In Honor of Prince Cantemir»*.

L'héritage encyclopédique de Dimitrie Cantemir continue à susciter l'admiration et la curiosité du monde culturel contemporain par ses réflexions avancées, innovateurs, originales, ainsi que par sa vision riche, futuriste, tournée vers l'avenir.



Partition d'une pièce instrumentale de musique turque - peshrev, transcrite en notation alphabétique par Dimitrie Cantemir dans son traité.

BIBLIOGRAPHIE:

Atalay, Adnan, « Kantemiroğlu Yazisi », Adnan Atalay, https://adnanatalay.com/index.php/muzik-yazilari/2-kantemiroglu-yazisi/.

Dimitrie Cantemir, https://ro.wikipedia.org/wiki/Dimitrie_Cantemir.

Iorga, Nicolae, *Histoire des Roumains et de la romanité orientale*, vol. 8, Bucarest, Académie Roumaine, 1944.

Lemny, Stefan, *Les Cantemir. L'aventure européenne d'une famille princière au XVIII^e siècle,* Paris, Complexe, 2009.

Popescu-Judetz, Eugenia, *Dimitrie Cantemir – Cartea ştiinţei muzicii*, Bucarest, Editura Muzicală, 1973.

Savall, Jordi, *Istanbul. Dimitrie Cantemir (1673-1723) « Le Livre de la Science de la Musique »* (livret du CD), Aliavox, **AVSA9870.**

Tostogan, Alina, *« Moştenirea muzicală a lui Dimitrie Cantemir »*, *Magazin bibliologic*, Nr. 1-4, Chisinau, 2014, pag. 33-37.

Wright, Owen, *Demetrius Cantemir: The collection of notations. Part 1: Text*, University of London, 1992.

Wright, Owen, *Demetrius Cantemir: The Collection of Notations, Volume 2: Commentary*, London, Ashgate Publishing, 2000.

Xenopol, Alexandru Dimitrie, *Histoire des Roumains de la Dacie trajane: Depuis les origines jusqu'à l'union des principautés*, Paris, Leroux, 1896.

SUMMARY

Andreea Aura Ciornenchi Grigoraş
Cezar Bogdan Alexandru Grigoraş

The Romanian Prince Dimitrie Cantemir and his work *Kitab-i ilm-i musiki* (*The book of the science of music*)

Before he ascended the trone of Moldova, Prince Dimitrie Cantemir spent 22 years at Constantinopol at the court of the Turkish sultan, between 1688-1710, where he studied oriental languages, sciences and oriental music – especially Turkish music under all its aspects: court music, popular music, music of the people and church music. Between 1695-1700 he writes, in Turkish, the work called *Kitâb-ü'ilm-il mûsirî'vedjh-il hurûfât* (*The book of the science of music according to the alphabet notation*), a true dissertation over Turkish music which he describes and analyzes in detail under all its aspects: modes, rhythm, instruments, performance techniques etc. He conceives an unique system of musical notation which he explains in his book, a system that he uses to transcribe and catalog more than 350 instrumental court music works (also called classical or erudite turkish music).

BIZANTINOLOGIE

Prohodul Domnului - perspective istorice și muzicologice (II)

Cătălin Cernătescu

Aspecte muzicale ale Prohodului Domnului între sec. XIV-XV

Manuscrisele muzicale de tipul *Akolouthia* de după jumătatea sec. al XIV-lea încep să încorporeze câteva strofe din Prohodul Domnului, de obicei câte una din fiecare stare, apoi *Slavă...Și acum...* cu reluarea strofei în variantă calofonică, amplu ornamentată. Aceste tropare sunt grupate laolaltă cu cele închinate praznicelor Adormirii Maicii Domnului, Tăierii Capului Sf. Ioan Botezătorului sau altor sfinți apostoli, ierarhi și mucenici.

Așa cum am arătat, din cele câteva codice scrise la cumpăna secolelor XIV-XV, imnul începe numai în trei dintre ele cu textul *Μεγαλύνομέν σε* (ms. gr. EBE 2456, ms. gr. Sinai 1293 și ms. gr. Padova 1137), în restul surselor debutând cu strofa *Ἡ ζωὴ εν τάφω* (vezi *supra*), relevând două versiuni muzicale distincte, dar nu foarte diferite (vezi Anexa 2).

Ms. gr. Sf. Sava 602 (*Papadichie*, sec. XIV), una dintre cele mai vechi surse muzicale ale Prohodului, face parte din grupul caracterizat de incipitul *Ἡ ζωὴ εν τάφω* (f. 82v). Rânduiala descrisă relativ succint relevă o practică cu totul deosebită, care ilustrează probabil tradiția monastică ierusalimiteană. Modul în care se combină stihurile *Amomosului* și cele ale Epitafului respectă indicațiile din tipicoanele vremii. După refrenul evloghitariilor (*Ευλογητός ει, Κύριε*),

interpretat în ehul I plagal probabil de domestic[1] *απ'έξω*[2], adică în registrul acut[3], corul cântă în registrul normal (*και ο χορός, χαμηλά*) primul stih al Psalmului 118 (*Μακάριοι οι άμωμοι εν οδώ, οι πορευόμενοι εν νόμω Κυρίου*) împreună cu strofa inițială a primei stări din megalinariile Maicii Domnului (*Μακαρίζομέν σε Θεοτόκε Παρθένε, την αειμακάριστον και παναμώμητον και Μητέρα του Θεού ημών*). După strofa cu notație muzicală închinată Născătoarei de Dumnezeu, urmează textele troparelor închinate Mântuitorului, Sfântului Ioan Botezătorul, unui ierarh sau unui sfânt, însemnând că și la celelalte praznice cântările se combinau într-un mod asemănător. Această organizare poate reprezenta în același timp un indicator al vechimii Prohodului Maicii Domnului, care îl precede pe al Domnului Hristos.

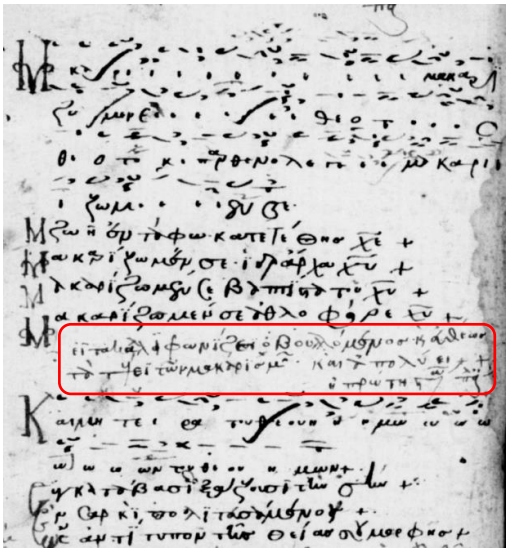
Ms. gr. Sf. Sava 602, f. 82v.

[1] Vezi ms. gr. EBE 906, f. 153v, ms. gr. Barberinus 392, f. 106r.

[2] Evanghelia Spyrakou menționează că termenul *απ'έξω*, însoțit de obicei de completarea *εις διπλασμόν*, însemna că domesticul cânta melodia la octava superioară. O explicație plauzibilă ar fi că la majoritatea slujbelor, împreună cu psalții din strana stângă cântau și copii, orfanii de pe lângă Marea Biserică a lui Hristos din Constantinopol, care erau de regulă hirotesiți citeți la vârsta de opt ani și primeau o educație muzicală aleasă. Orfanii trebuiau să pregătească săptămânal împreună cu unul dintre domestici antifoanele tradiționale de rând. Tot alături de domestici luau parte la banchetele imperiale oferite de autocrator, interpretând alături de corul din strana stângă piese destul de dificile din punct de vedere tehnic. Vezi Evanghelia Spyrakou, *Οι Χοροί Ψαλτών κατά την βυζαντινή παράδοση*, Μελέται 14, Institutul de Muzicologie Bizantină, Atena, 2008, p. 151, 197-203.

[3] Vezi Spyridonos Antonopoulos, The Life and Works of Manuel Chrysaphes the Lampadarios, and the Figure of Composer in Late Byzantium, vol. 2, Teză de doctorat nepublicată, 2014, University of London, p. 39.

La finele fiecărei stări, slava treimică (*Δόξα Πατρί και Υιώ και Αγίω Πνεύματι*) apare notată în trei versiuni, cu câte o scurtă cratimă, continuându-se cu reluarea în aceeași manieră a unui fragment din textul primului tropar. De menționat este lipsa cântării *Și acum...* Finalul strofei din încheierea stării era destinat interpretării solistice (*Συγκατάβασιν δοξάζουσαι την σην*), după cum precizează indicația de la f. 83v: *Είτα καλλιφωνίζει ο βουλλομένος κάθεως τα του ει των μακαρισμών. Και απολύει η πρώτη στά[ση] (După aceea, cel ce voiește glăsuiește frumos pe fiecare dintre makarisme [megalinarii]. Și se încheie prima stare).*



Ms. gr. Sf. Sava 602, f. 83v.

Potrivit aceluiași codice, după ectenia mică, domesticul cântă în ehul I plagal trifonic (de la Di/Sol; vezi ff. 83v-84r), în octava superioară (απ' έξω), strofa *Έφριξεν η γή,* pe care o repetă în registrul normal și corul, împreună cu stihul nr. 73 din *Amomos (Αι χειρές σου εποίησάν με και επλασάν με. Συνέτισόν με και μαθήσομαι τας εντολάς σου),* de unde se poate deduce că la starea I au fost cântate 72 de tropare cu stihuri, fără a le socoti și pe cele repetate. Finalul stării secunde de după *Slavă...* urmează tiparul stării I.

Sfârșindu-se ectenia mică, domesticul din strana dreaptă începe să cânte în același chip starea a III-a[1] cu strofa *Ηλιε της δόξης,* tot în ehul I plagal trifonic, care se repetă împreună cu stihul nr. 132 din Psalmul 118 (*Ἐπίβλεψον ἐπ᾽ἐμὲ και ελέησόν με κατά το κρίμα των αγαπώντων το ονομά σου*), însemnând că la starea a II-a au fost cântate 60 de strofe de strofe cu stihuri[2]. Schimbarea sau *allagma* la ehul al III-lea se produce de abia după stihul nr. 149 (*Της φωνής μου άκουσον, Κύριε, κατά το ελεός σου, κατά το κριμά σου ζησόν με*), când apare strofa *Αι γενεαί πάσαι.* Alte *allagmata* se întâlnesc după stihul nr. 161 (*Ἄρχοντες κατεδίωξάν με δωρεάν, και απὸ των* λόγων σου εδειλίασεν η καρδία μου): Ἀκατάφλεκτε βάτε..., Γην την παναγίαν... 3, în ehul III (f. 86r), apoi Ζωηφόρε πανύμνητε..., Ὁδηγήτρια πάναγνε...4 în ehul IV plagal trifonic (f. 86v), urmate de textele câtorva tropare prosomiace. Ultimele două tropare sunt însoțite de Slavă...Și acum..., în manieră aparent silabică, apoi se revine în ehul trei prin interpretarea απ᾽έξω a formulei intonaționale Λέγε și a strofei Αι γενεαί πάσαι (f. 87r), urmate de troparul calofonic de încheiere, *Μακαρίζομέν σε πάσαι αί γενεαί Θεοτόκε.*

Celelalte codexuri muzicale din această perioadă care cuprind cântările Prohodului, majoritatea de sorginte constantinopolitană, reflectând deci o practică de catedrală, aduc lămuriri interesante și chiar propun ușoare modificări de conținut. Ținând cont de faptul că imnul era integrat primei părți a Utreniei, este de presupus că rânduiala era oficiată în ritul catedral în narthex, adică în pridvorul bisericii[5]. Atât manuscrisele EBE 899 (*Papadichie,* sf. sec. XIV- înc. sec. XV), EBE 906 (*Akolouthia,* sf. sec. XIV- înc. sec. XV), cât și ms. gr. Barberinus 392 (*Papadichie,* sf. sec. XIV- înc. sec. XV) confirmă că incipitul evloghitariilor era cântat de domestic, iar stihul psalmic și prima strofă erau cântate de către cor. Ms. gr. EBE 899 consemnează că la aceeași sărbătoare, după strofa *Ἡ ζωὴ εν τάφω* se cântă

---

[1] Aici apare numai indicația *τρίτη στάσις απ᾽έξω*. Vezi ms. gr. EBE 899, f. 188v.

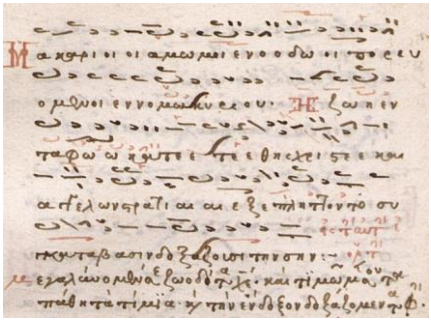
[2] Diviziunea celor trei stări ale Prohodului este condiționată de modul în care se împarte *Amomosul* în tot atâtea stări. Pentru acest aspect se poate consulta Evanghelos Antoniadis, „Περὶ τοῦ ἀσματικοῦ ἢ τοῦ βυζαντινοῦ κοσμικοῦ τύπου τῶν ἀκολουθιῶν”, în *Θεολογία* Τόμος ΚΑ΄ (21), nr. 2, 1950, p. 199-200.

[3] Vezi Sofronios Evstratiadis, *op. cit.,* p. 273, 662-663.

[4] *Ibidem*, p. 274

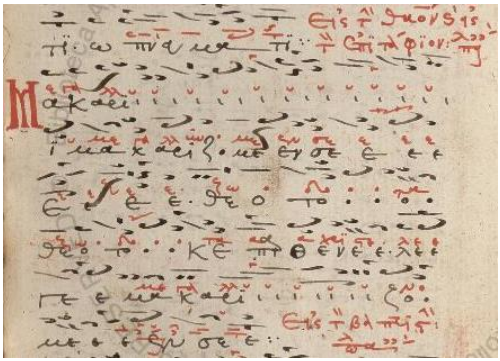
[5] Vezi Demetrios Pallas, *op. cit.,* p. 62, precum și Alexander Lingas, „The First Antiphon of Byzantine Cathedral Rite Matins: From Popular Psalmody to Kalophonia”, în L. Dobszay (ed.), *Cantus Planus: Papers of the Meeting Held at Esztergom and Visegrád*, Hungarian Academy of Sciences, Budapesta, 2001, p. 494.

Μεγαλύνομέν σε, ζωοδότα Χριστέ. Sub rândul de neume din ms. gr. EBE 899 apar mici variațiuni melodice înscrise cu roșu.



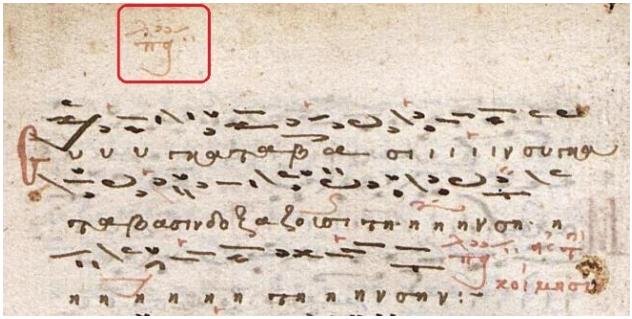
Ms. gr. EBE 899, f. 183r.
Primul stih din *Amomos* și incipitul stării I.

După epuizarea strofelor stării I, în manuscrisele menționate apar *Slavă...Și acum...* în idiomul calofonic. Spre deosebire de ms. gr. Sf. Sava 602, încheierea stării readuce de această dată un fragment din troparul *Μεγαλύνομέν σε, ζωοδότα Χριστέ* în manieră amplu ornamentată. Pentru a demonstra isosilabia și omotonia troparelor sau poate dorind să repare o simplă omisiune, copistul ms. gr. Barberinus 392 a suprapus textul acestui tropar peste cel închinat Maicii Domnului, ilustrând o coincidență melodico-ritmică perfectă.



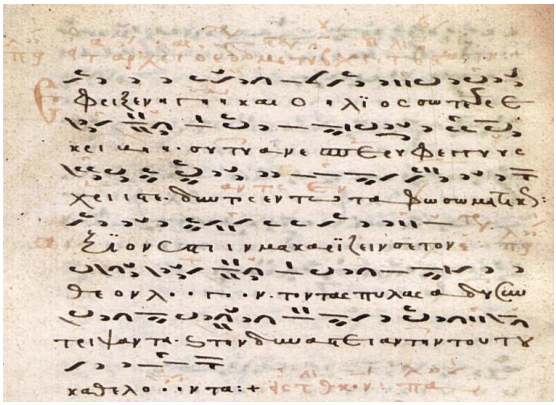
Ms. gr. Barberinus 392, f. 109r.

Reluarea calofonică solistică a ultimului stih din strofa I, *Συγκατάβασιν δοξάζουσαι την σην*, pornește din difonia ehului I (terță ascendendă) și încheie starea I.



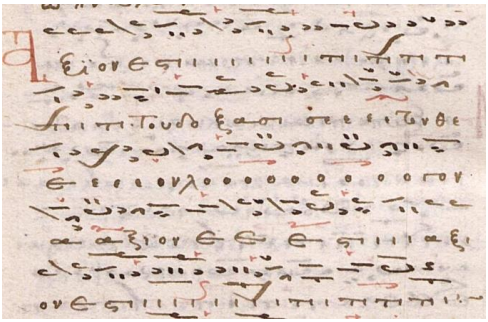
Ms. gr. EBE 899, f. 185v. Ultimul stih din strofa I, cu indicația de interpretare din difonia ehului.

La starea a doua, ms. gr. EBE 906 arată că domesticul celui de-al doilea cor cântă strofa *Έφριξεν η γή*, adaugându-i și troparul *Άξιον εστίν μακαρίζειν σε τον Θεόν Λόγον* (f. 156v), care lipsește atât din ms. gr. Sf. Sava 602, cât și din ms. gr. EBE 899 sau ms. gr. Barberinus 392.



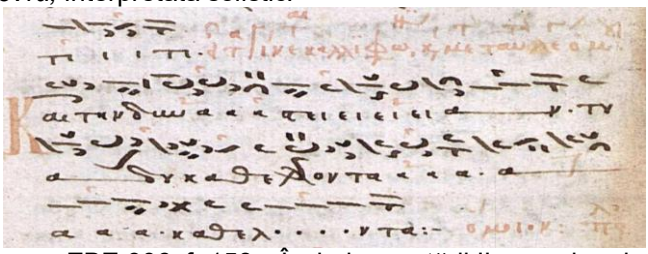
Ms. gr. EBE 906, f. 156v. Primele două strofe din starea a II-a a Prohodului Domnului.

Incipitul acestui al doilea tropar reapare după *Slavă...Și acum...* numai în ms. gr. EBE 906 (f. 158r) și ms. gr. EBE 899 (f. 189v).



Ms. gr. EBE 899, f. 189v. Reluarea calofonică a primei părți din troparul inițial al stării a II-a.

Starea se încheie cu coda strofei I, *Και την δυναστείαν του άδου καθελόντα,* interpretată solistic.



Ms. gr. EBE 906, f. 158v. Încheierea stării II cu coda primei strofe.

A treia stare lipsește din ms. gr. EBE 906, care este incomplet[1]. Aflăm, însă, informații suficiente în ms. gr. EBE 899. Între strofa *Ηλιε της δόξης* cântată de domestic άπ' έξω în ehul I plagal trifonic, și stihul *Ἐπίβλεψον ἐπ' ἐμὲ...*(f. 189r), apare indicația *εσωτέρα φωνή,* adică cu voce „joasă", în registrul firesc al psalților.

În dreptul stihului nr. 149, *Της φωνής μου άκουσον, Κύριε...* se află cuvântul *άλλαγμα* și indicația ehului III. Stihul este urmat de

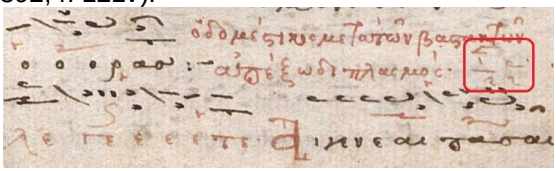
[1] Așa cum observă Diane Touliatos, a doua stare se continuă cu stihul nr. 36 al *Amomosului* de la rânduiala înmormântării mirenilor, lipsind câteva file între ff. 158 și 159. Vezi Diane H. Touliatos-Miles, *A Descriptive Catalogue of the Musical Manuscript Collection of the National Library of Greece: Byzantine Chant and Other Music Repertory Recovered,* Ashgate Publishing Limited, Farnham, 2010, p. 86.

strofa *Αι γενεαί πάσαι* și de textele a 13 tropare numite *έτερα προσόμια* (f. 189v), adică tropare prosomiace sau *contrafacta*.

Celălalte *allagmata* sunt însoțite de mențiuni auctoriale. La f. 190r este menționat: *Έτερα άλλάγματα. Τα του έν άγίοις πατρός ημών Γερμανού πατριάρχου Κωνσταντινουπόλεως (Alte schimbări. Aceasta, a celui între sfinți părintele nostru Ghermanos, patriarhul Constantinopolului).*

Însemnarea este urmată de stihul nr. 161, *Ἄρχοντες κατεδίωξάν με δωρεάν...* și de troparele *Ἀκατάφλεκτε βάτε..., Βάτον καιομένην..., Γην την παναγίαν...,* notate cu neume. Textele altor patru tropare încheie această secțiune a allagmei (ff. 190v-191r). În următoarea secțiune de la 191r apar încă două cântări atribuite lui Ghermanos. Primul tropar *Ζωηφόρε πανύμνητε*... este notat în ehul al IV-lea plagal, iar cel de-al doilea, *Υμνώ σου την σταύρωσήν,* în ehul al IV-lea plagal trifonic. Două mențiuni interesante apar către finalul stării, după *Slavă...Și acum...*.

Înainte de reluarea fragmentului din strofa *Αί γενεαί πάσαι,* codexul notează că domesticul, susținut de isonari, cântă pasajul în registrul acut, la octavă, în ehul III, (*Ὁ Δομέστικος **μετά τών βαστακτών**[1] **άπ' έξω διπλασμός***. Vezi f. 192r; ms. gr. Barberinus 392, f. 121r), iar coda *Μακαρίζομέν σε* este cântată de către tot corul la octava inferioară, adică în registrul mediu în ehul IV plagal (***Εις τον έσω διπλασμόν** οι ολοι άπό χορού;* vezi f. 192v, precum și ms. gr. Barberinus 392, f. 121v).



Ms. gr. EBE 899, f. 192r. Indicarea interpretării la octava superioară prin notarea heptafoniei ehului.

Acest repertoriu, cu micile sale variațiuni, va rezista în colecțiile muzicale până în secolul al XVII-lea, supraviețuind cu mult căderii Constantinopolului, însă va fi din ce în ce mai slab reprezentat în antologii. Printre puținele manuscrise care îl conțin se numără ms. gr. EBE 2406 (*Papadichie,* copist Matei monahul domesticul, anul 1453) - ff. 179r-184r, ff. 363r-366v, ms. gr. Sinai 1529 (*Akolouthia,*

[1] Se referă la isonari, numiți *vastaktes*. Vezi Spyridonos Antonopoulos, *op. cit.,* p. 43.

sec. XVI) - ff. 128r-137v, ms. gr. Sinai 1506 (*Stihirar al Triodului,* sf. sec. XVI-înc. sec. XVII) – ff. 363r-366r.

Imnul Prohodului în tradiția muzicală cretană

Între sec. XV-XVII se constată o preocupare de adoptare a cântărilor interpretate la ceremonia Epitafului și în zone în care ar fi fost de așteptat ca influența bizantină să fie destul de limitată. Așa este, de pildă, cazul Cretei care, deși s-a aflat sub administrație venețiană vreme de aproape jumătate de mileniu (1211-1669), se dovedește a fi un centru destul de bine racordat la practicile muzicale constantinopolitane[1], muzicienii insulari preluând probabil repertoriul Prohodului din capitala imperiului.

Cu toate acestea, imnul din manuscrisele muzicale produse de muzicienii cretani debutează invariabil cu strofa *Μεγαλύνομέν σε, ζωοδότα Χριστέ*, în acord cu majoritatea codexurilor liturgice. În cadrul cercetării de față, din cele câteva sute de codexuri psaltice analizate am identificat numai trei cu acest incipit (ms. gr. EBE 2456, ms. gr. Sinai 1293, ms. gr. Padova 1137). Printre altele am constatat că imnurile megalinariilor din ms. gr. EBE 2456 (*Antologie*, sec. XV)[2] se întâlnesc într-o dispunere identică în ms. gr. Sinai 1293 (*Antologie,* sec. XV, autograf Ioannis Plousiadinos Preotul). Asemănările de formă și de conținut sunt izbitoare, conducându-mă către concluzia că

---

[1] Pentru formarea unei imagini asupra culturii muzicale insulare se poate consulta Nicolae Gheorghiță, „Between Byzantium and Venice. Western Music in Crete”, în *Latest Advances in Acoustics and Music. Proceedings of the 13th WSEAS International Conference on Acoustics & Music: Theory' Applications (AMTA '12), "G. Enescu" University, Iasi, June 13-15,2012,* WSEAS Press, p. 85-90, precum și Emmanouil Giannopoulos, *op. cit.*

[2] Muzicologii au opinii distincte privind datarea acestui codice, oscilând între sec. XIV și XV. De exemplu, în timp ce Achilleas Chaldaiakis consideră că este scris în sec. XIV (Achilleas Chaldaiakis, *Ό Πολυέλεος στη βυζαντινή και μεταβυζαντινή μελοποιία,* Μελέται 5, Institutul de Muzicologie Bizantină, Atena, 2003, p. 54), Evanghelia Spyrakou opinează că timpul scrierii este a doua jumătate a sec. XIV (*op. cit.,* p. 26), iar Grigorios Stathis îl plasează în sec. XV (Grigorios Stathis, *Οι αναγραμματισμοί και τα μαθήματα της Βυζαντινής μελοποιΐας*, Μελέται 3, Ediția a V-a, Institutul de Muzicologie Bizantină, Atena, 2003, p. 277).

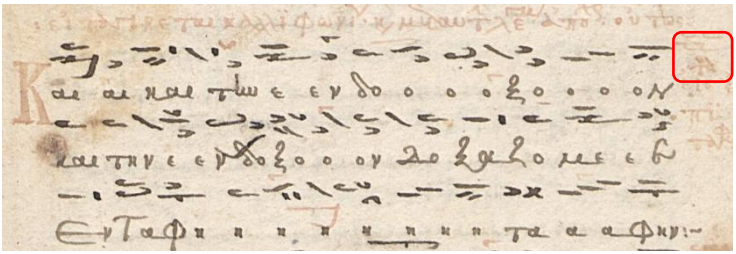
Plousiadinos este și copistul ms. gr. 2456 de la Biblioteca Națională a Greciei.

Ms. gr. Sinai 1293, f. 146r. Ms. gr. EBE 2456, f. 108r.

Mențiunile din aceste manuscrise vin în completarea informațiilor de până acum. Însemnarea de la f. 108r a ms. gr. EBE 2456 arată că megalinariile Prohodului se cântau împreună cu *Amomosul* în locul polieleului:

> Ἄμωμος ψαλλόμενος εις την Θεόσωμον τάφον του Κυρίου ήμων 'Ιησου Χριστου, εις την Κοίμησιν της πάνυ πανάγνου αυτού Μητρός, εις την αποτομήν [της Κεφαλής] του Τιμίου Προδρόμου, εις τους αποστόλους, εις ιεράρχας, εις μάρτυρας καὶ εις οσίους. Ψάλλεται δε αντί του πολυελέου.

Din punct de vedere melodic, alegerea unui incipit distinct afectează în versiunea de față finalul strofei I. De această dată, coda interpretată solistic nu mai este *Συγκατάβασιν δοξάζουσαι την σην,* ci, după cum este firesc, ultimul stih al strofei *Μεγαλύνομέν σε,* adică *Τήν ένδοξον δοξάζομεν ταφήν,* care în ambele manuscrise poartă indicația ehului III (ms. gr. EBE 2456, f. 110r; ms. gr. Sinai 1293, f. 148r), părăsind cadrul modal anterior.



Ms. gr. EBE 2456, f. 110r. Coda stării I, interpretată în ehul III.

Și starea a doua debutează în altă manieră, cu strofa *Ἄξιον ἐστίν* care, comparativ cu ms. gr. EBE 906, prezintă mici diferențe de text. În schimb, restul cântărilor și starea a III-a sunt identice cu cele din varianta mai răspândită.

Cele două codexuri ale lui Plousiadinos mărturisesc, așadar, că imnul Epitafului a pătruns chiar și în tradiția muzicală cretană. Și manuscrisele psaltice produse între sfârșitul sec. XVI și pe parcursul celui următor de către muzicieni locali de calibru precum Benediktos Episkopopoulos (1540-1615), Dimitrios Tamias (1585-1662), Kosma Varanis (înc. sec. XVII) sau Gherasimos Yalinas (jum. sec. XVII) conțin câteva dovezi relevante în acest sens[1]. Stihira *Τόν ἥλιον κρύψαντα*, alcătuită de către marele logothet Gheorghios Akropolitis (ms. gr. Sinai 1540, f. 3r), precum și cântările Prohodului din ms. gr. Sinai 1506 (*Stihirar al Triodului,* sf. sec. XVI-înc. sec. XVII) sau din ms. gr. 1137 din Biblioteca Universității din Padova (*Antologie,* autograf Kosma Varanis, înc. sec. XVII)[2] indică o familiarizare a insularilor cu această rânduială și relevă chiar o tendință de propunere a unor variante melodice alternative. Această demers înnoitor se constată mai cu seamă la începutul veacului al XVII-lea la Kosma Varanis care semnează o variantă inedită a cântărilor Prohodului (Anexa 3), identificată până în prezent într-un singur codex, ms. gr. Padova 1137, ff. 108r-113v[3]. Incipitul descrie strofele imnului Epitaf drept stihiri doxastice care se cântă la sărbătorile sfinților și

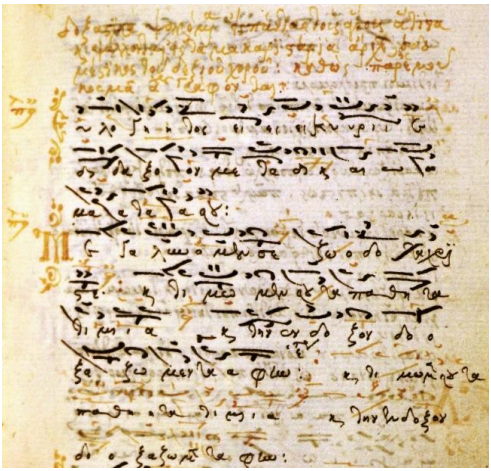
[1] Pentru o istorie cuprinzătoare a muzicii de tradiție bizantină în Creta, se poate consulta Emmanouil Giannopoulos, *Ἡ ἀνθηση της Ψαλτικής Τέχνης στην Κρήτη (1566-1669),* Μελέται 11, Institutul de Muzicologie Bizantină, Atena, 2004.

[2] *Ibidem*, p. 690.

[3] Manuscrisul este descris integral în Emmanouil Giannopoulos, *op. cit.,* p. 685-697. Îi mulțumesc pe această cale profesorului Giannopoulos pentru punerea la dispoziție a unei copii digitale a Prohodului compus de Varanis.

makaristaria[1], după cum au fost scrise (compuse) de către Kosma (f. 108r):

> Δοξαστικά ψαλλόμενα είς πάντας τούς άγιους άτινα καί ψάλλονται εις τα μακαριστάρια. Αρχεται ό δομέστικος του δεξιού χορού, καθώς παρ' έμού Κοσμά γράφονται.

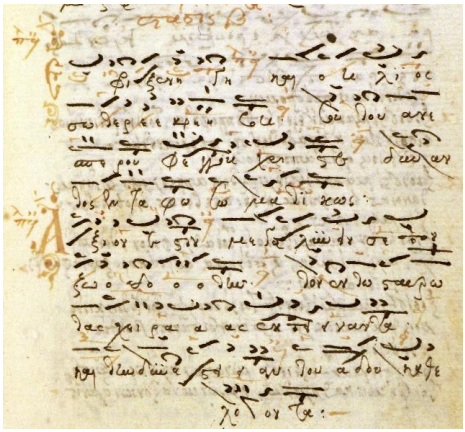


Ms. gr. Padova 1137, f. 108r. Incipitul Prohodului Domnului compus de Kosma Varanis.

Remarcabil este că între aceste piese nu se mai regăsesc stihurile din *Amomos*, ceea ar putea indica fie o eliminare a lor din practica de strană, fie faptul că nu se mai cântau într-un mod ornamentat, ci se recitau înaintea fiecărui tropar, caz în care transcrierea lor în cadrul unei partituri muzicale ar fi fost nejustificată sau redundantă.

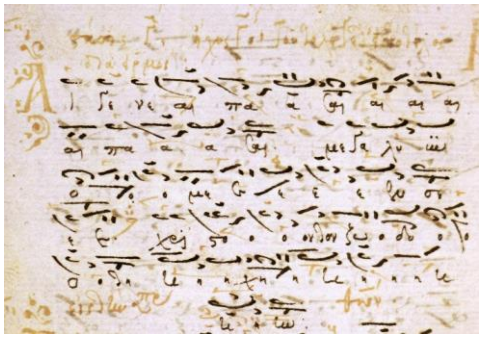
După refrenul evloghitariilor, *Ευλογητός ει, Κύριε,* urmează direct strofa stării I, *Μεγαλύνομέν σε, ζωοδότα Χριστέ,* precum și strofa inițială a Prohodului Maicii Domnului. După *Slavă...* în variantă calofonică (f. 108v) urmează *Și acum...* în variantă moderat ornamentată (f. 109r) și reluarea integrală a strofei I, *Μεγαλύνομέν σε.* Ca și în ms. gr. EBE 906, la starea a II-a apar două tropare, *Έφριξεν η γή* și *Άξιον εστίν,* tot în ehul I plagal.

[1] Termenul *makaristaria* se referă la megalinariile diverselor sărbători. Vezi Sevasty Mazera-Mamaly, *Τα Μεγαλυνάρια Θεοτοκία της Ψαλτικής Τέχνης*, Μελέται 16, Institutul de Muzicologie Bizantină, Atena, 2008, p. 91-92.



Ms. gr. Padova 1137, f. 110r. Cele două tropare incipiente ale stării a II-a.

Slavă..., *Și acum...* (f. 111r) ale stării secunde respectă procedeele compoziționale evidențiate la starea I, prima cântare fiind extinsă prin adăugarea unei cratime iar a doua fiind moderat ornamentată. Analog, strofa inițială reapare pe post de imn conclusiv într-o formă deosebit de elaborată. A treia stare debutează direct cu troparul *Aí γενεαί πάσαι* în ehul III.



Ms. gr. Padova 1137, f. 112v. Incipitul stării a III-a.

După *allagma* în același eh, *Ζωηφόρε πανύμνητε,* închinată Maicii Domnului (f. 113r), nu mai întâlnim nici *Slavă... Și acum...,* nici strofa I în formă variată, imnul încheindu-se brusc.

Din puținele evidențe rămase nu se poate cunoaște dacă Prohodul lui Kosma Varanis a substituit cu succes versiunea constantinopolitană în Creta și nici dacă s-a bucurat de o largă difuzare. El rămâne însă dovada exersării talentului componistic într-o

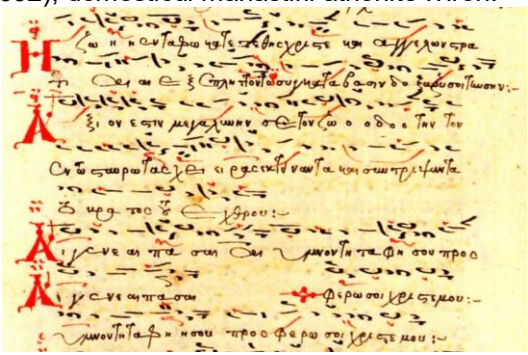
zonă geografică în care mentalul bizantin a coexistat cu cel apusean, anunțând un curent novator care va preface fundamental repertorii aparent imuabile.

Între sec. XVI și XVII sursele muzicale încep să incudă din ce în ce mai rar cântările Prohodului. În schimb, textul imnului continuă să fie copiat în tipicoane și mai ales în antologiile liturgice de tip *Triod* sau *Triod - Penticostar* (vezi manuscrisele gr. Sinai 746, 757, 761).

Înnoiri și simplificări ale structurii și melodiilor Epitafului

Către jumătatea secolului al XVII-lea apar noi melodii ale Prohodului, repertoriul complex din veacurile precedente reducându-se la troparele inițiale ale celor trei stări. În același timp, indicațiile interpretative sunt înlocuite cu altele mai puțin elaborate ori dispar definitiv. Fără a fi atribuite vreunui autor, aceste noi imnuri împrumută pasaje muzicale din vechile megalinarii din perioada bizantină. De asemenea, megalinariile Prohodului Adormirii Maicii Domnului sau ale altor sfinți sunt excluse din colecțiile muzicale.

Printre primele antologii care conțin noile troparele incipiente ale celor trei stări se numără ms. gr. Iviron 1074 (*Anastasimatar – Irmologhion,* anul 1682)[1], autograf al lui Kosma Iviritul și Macedonul (cca. 1615-1692), domesticul mănăstirii athonite Iviron.



Ms. gr. Iviron 1074, f. 52r. Incipiturile strofelor Prohodului compuse probabil de Kosma Iviritul.

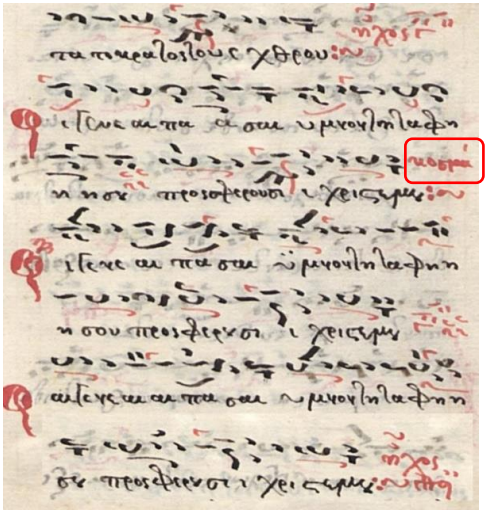
Gheorghios Zisimos este de părere că această versiune a imnului ar fi alcătuită de Kosma[2], însă, în lipsa unor dovezi solide cum

[1] Se cuvin aduse mulțumiri domnului prof. dr. Ștefan Aurel Ștefan pentru facilitarea accesului la acest manuscris.

[2] Gheorghios Zisimos, *Κοσμάς Ιβηρίτης και Μακεδών, Δομέστικος της Μονής των Ιβήρων*, Teză de doctorat, Universitatea Națională și Kapodistriană din Atena, 2007, p. 99.

ar fi, de pildă, o mărturie olografă de revendicare a cântărilor, presupusa paternitate a creației trebuie privită cu rezerve până la o eventuală confirmare.

Kosma ar putea fi totuși creditat pentru două variante ale troparului conclusiv *Aí γενεαί πάσαι* de la starea a III-a, distincte de cele din ms. gr. Iviron 1074 ori din alte surse muzicale. În ms. gr. EBE 3467 (*Ceasuri Împărătești, Săptămâna Pătimirilor,* sec. XVIII, necatalogat până în prezent), troparul din debutul stării a III-a este notat în trei feluri, ultimele două versiuni fiind atribuite unui anume Kosma, cel mai probabil muzicianul din lavra Ivironului. Aspectul simplificat al scriiturii scoate din discuție o posibilă atribuire a acestor cântări lui Kosma Varanis, a cărui compoziție se înscrie în tiparul vechilor forme.



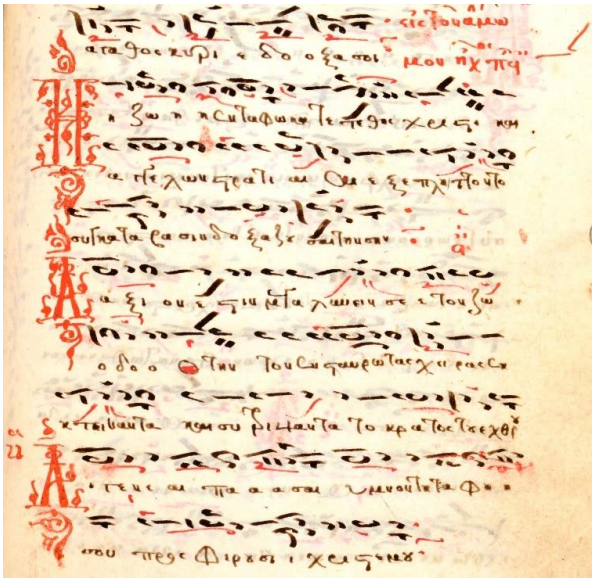
Ms. gr. EBE 3467, f. 66r-v.

Finalurile alternative ale lui Kosma nu sunt singurele de acest fel întâlnite în codexuri. În ms. gr. BNR 17474 (*Antologie,* sec. XVIII), la sfârșitul stării a III-a este notată o variantă a strofei *Αι γενεαί πάσαι* care diferă de toate cele identificate până în prezent.

Ms. gr. BNR 17474, f. 60r.

Έτερον ψαλλόμενον αλλεοτρόπου εις το τέλ[ος].
Alta, care se cântă în alt chip la sfârșit.

Probabil în primul deceniu al sec. XVIII, ieromonahul Filothei sin Agăi Jipei, celebrul antologist al *Psaltichiei rumănești,* notează în ms. gr. Iviron 1160 o variantă de limbă greacă a Prohodului[1] ușor diferită de cea care circula în vremea sa. Pot presupune că modificarea cadențelor din încheierea troparului primei stări și simplificarea formulaică din incipitul stării a doua îi aparțin întrucât nu le-am mai aflat-o în nicio colecție muzicală.



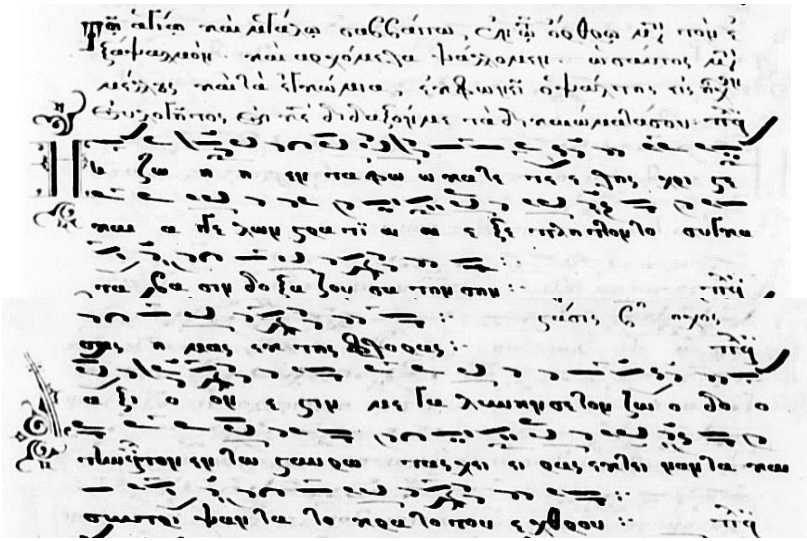
Ms. gr. Iviron 1160, f. 274r.
Prohodul prelucrat de Filothei sin Agăi Jipei.

Ca fapt inedit, Filothei inserează aceste cântări encomiastice între troparul *΄Οτε οι ένδοξαι μαθηταί (Când slăviții ucenici)* din Joia Mare și slava *Αναστάσεως ημέρα (Ziua Învierii)* din Dumnica Învierii, fără să le atașeze evloghitarii. Este notabilă mențiunea *Εις του Αμώμου* dinaintea troparelor, care sugerează că și la Curtea Ungrovlahiei strofele Prohodului se combinau cu stihurile Psalmului 118, potrivit tradiției bizantine. Filothei va încerca să păstreze linia

[1] În cadrul polihronionului lui Hrysafi în ehul IV este amintit numele mitropolitului Theodosie al Ungrovlahiei (f. 280r), mort la 27 ianuarie 1708, ceea ce înseamnă că autograful lui Filothei este anterior acestei date.

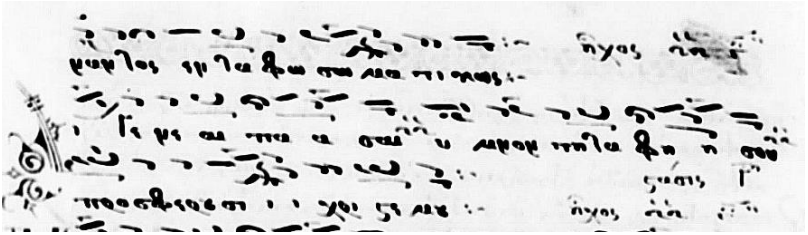
melodică a acestor cântări și pentru traducerile sale de limbă română din ms. rom. BARB 61 (*Psaltichie rumănească,* anul 1713).

În pofida multiplelor ipostaze muzicale, varianta Prohodului care a circulat cel mai intens în codexurile muzicale până spre jumătatea sec. XVIII este cel întâlnit ms. gr. Sinai 1263 (*Stihirar al Triodului și Penticostarului* tip Hrisaf cel Nou, sf. sec. XVII – încep. sec. XVIII), caracterizată de o melodie asemănătoare cu cea din autograful lui Kosma Iviritul. Ca și în vechea structură, poemul este plasat între refrenul inițial al evloghitariilor și continuarea lor[1]. Noutatea constă în creșterea numărului strofelor model (trei pentru starea I, trei pentru starea a II-a și patru pentru starea a III-a)[2] și înlocuirea vechilor evloghitarii anonime cu cele alcătuite de Hrysaf cel Nou (cca. 1650-1685).



[1] O practică distinctă în ceea ce privește momentul cântării Prohodului apare în ms. gr. Egerton 2391 din Biblioteca Națională a Marii Britanii (*Antologie,* a doua jum. a sec. XVII - înc. sec. XVIII). În acest codice troparele celor trei stări poartă denumirea generică de irmoase (*ειρμοί του Επιταφίου,* f. 119r) și sunt scrise după evloghitariile Învierii Domnului. Vezi Emmanouil Giannopoulos, *Τα Χειρόγραφα Βυζαντινής Μουσικής - Αγγλία,* Institutul de Muzicologie Bizantină, Atena, 2008, p. 127.

[2] Imnul se regăsește într-o formă asemănătoare în ms. gr. BNR 17542 (*Antologie*, sec. XVIII, autograf Evanghelinos Skopelitis), ff. 169v-171r, precum și în ms. gr. EBE 946, ff. 349v-350r.



Ms. gr. Sinai 1263, f. 103 r-v. Incipiturile celor trei stări ale Prohodului.

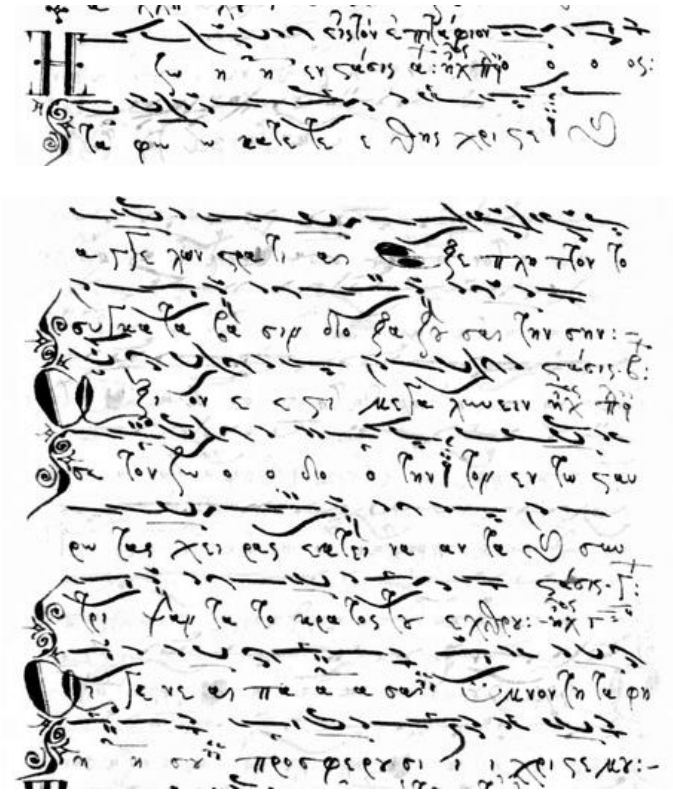
Merită menționat că, spre finalul sec. XVIII, cele trei strofe vor fi incluse de către Petros Lampadarios Peloponnesios (1735-1778) în *Irmologhionul Catavasier,* fiind plasate după evloghitariile Învierii[1]. Demersul nu este, însă, unul novator fiindcă Filothei Jipa realizase acest lucru încă din anul 1713 cu traducerile de limbă română, inserându-le in prima parte a *Psaltichiei,* pe care o numește *Catavasiariŭ*.

Comparând compozițiile din ms. gr. Sinai 1263 cu cele din *Irmologhionul* standard al lui Petros Lampadarios[2] se pot surprinde diferențe considerabile, mai ales în cazul primelor două stări, care nu pot fi explicate satisfăcător numai prin preocuparea lui Petros de a transcrie mai precis melodia, ci mai degrabă prin intenția de a impune noi linii melodice (a se vedea, spre exemplificare, incipitul stării a II-a), intenție confirmată în contextul de față și de înlocuirea evloghitariilor lui Hrysaf cel Nou cu ale sale.

---

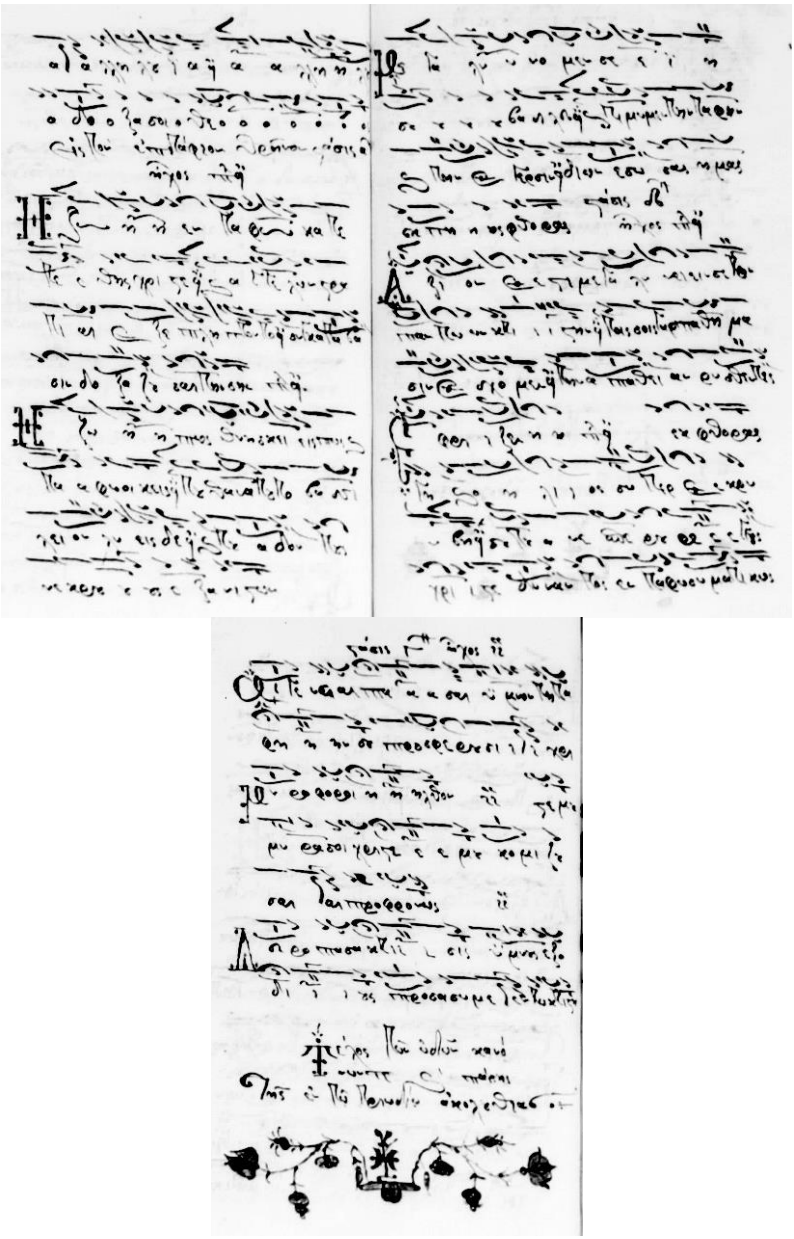
[1] Vezi ms. gr. Sinai 1286 (*Irmologhion Catavasier*, sf. sec. XVIII, ff. 100r-v), suppl. gr. BNF 1139 (*Irmologhion Catavasier*, autograf Petros Vyzantios, 1782, ff. 52r-v). Unele colecții pot să cuprindă fie toate cele trei strofe inițiale, fie numai două, cum este cazul Add. MS 16971 (ff. 88r-v) din Biblioteca Națională a Regatului Unit, unde nu întâlnim decât troparele inițiale ale primelor două stări.

[2] Pentru o comparație amplă între versiunile lui Kosma Iviritul, Filothei sin Agăi Jipei, varianta anonimă din ms. gr. Sinai 1263 și cea a lui Petros Peloponnisios , vezi Anexa 4.



Suppl. gr. BNF 1139, *Irmologhion Catavasier*, autograf Petros Vyzantios, 1782, ff. 52r-v

Interesant este că în ms. gr. Sinai 1287 (*Irmologhion Catavasier*, sf. sec. XVIII), autograf al lui Petros Vyzantios, cele trei tropare prelucrate de Petros Lampadarios sunt suplimentate cu alte cinci, distribuite inegal, câte două pentru prima și ultima stare și numai unul pentru starea a doua (ff. 70v-71r). Între troparele aceleiași stări se pot observa disimilarități, mai ales în zonele mediane și finale. Cel mai probabil, autorul acestor diversificări ale tiparelor propuse de Lampadarios este chiar Vyzantios.



Ms. gr. Sinai 1287, ff. 70v-71v.
Strofele celor trei stări în formă variată.

Megalinariile lui Petros Peloponnesios rămân singurele creații din vechea sistimă care au pătruns în noua grafie[1] prin erminia viitorului protopsalt Grigorios Levitis, realizată între anii 1816 și 1817[2], însă fără variațiunile adăugate de Petros Vyzantios. Acest mic repertoriu va fi tradus și de către Macarie Ieromonahul și inclus în *Irmologhionul* său[3].

Traducerea lui Filothei sin Agăi Jipei

O primă posibilă mențiune a cântării Prohodului în Țara Românească apare în cea de-a doua jumătate a secolului al XVII-lea. Arhidiaconul sirian Paul de Alep care a vizitat Țările Române între 1653 și 1669, notează în jurnalul său de călătorie că în Sâmbăta Mare a anului 1654 clerul și poporul „s-au trezit în puterea nopții și au ieșit [din biserică] în zori, pentru Punerea în

Mormânt. Au ocolit cu toții mănăstirea, trecând prin piețe"[4]. Clericul nu precizează, însă, dacă la ceremonia amintită au fost cântate imnuri și nici limba de cult în care s-a oficiat ritualul. Totuși, menționarea momentului zilei în care avea loc ceremonia este deosebit de importantă.

Cel care introduce pentru prima dată melodia Prohodului în repertoriul scris al cântărilor de limbă română este Filothei sin Agăi Jipei (sf. sec. XVII-începp. sec. XVIII), protopsaltul Mitropoliei Țării Românești. Cele trei tropare, adaptate după o variantă de limbă greacă prelucrată tot de Filothei (vezi ms. gr. Iviron 1160, f. 274r),

---

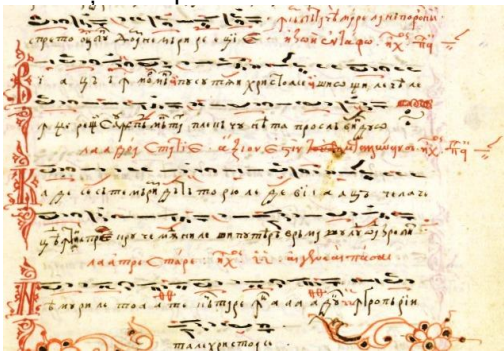
[1] Un studiu cuprinzător despre variantele de limbă elină în noua grafie îi aparține lui John Plemmenos. Vezi articolul „Προφορικότητα και ψαλτική τέχνη: Η γένεση και διαμόρφωση της «κοινής εκδοχής»", în *«Από Χορού και Ομοθυμαδόν». Εξελίξεις και Προοπτικές της Διεπιστημονικής Έρευνας για την Ψαλτική. Πρακτικά 2ου Διεθνούς Μουσικολογικού Συνεδρίου 9 - 11 Ιουνίου 2016, Βόλος. Τόμος Εισηγήσεων,* editori Konstantinos Karagounis și Kostis Drighianakis, p. 307-339.

[2] Vezi ms. gr. ΒΚΡs Φάκελος Α' (*Irmologhion Catavasier,* exegeză Grigorios Levitis, 1816-1817), ff. 106v-107r și *Ειρμολόγιον των Καταβασιών Πέτρου του Πελοποννησίου μετά του συντόμου Ειρμολογίου Πέτρου Πρωτοψάλτου του Βυζαντίου*, Tipografia Britanică a lui Isaac de Castro din Galata, Constantinopol, 1825, p. 215-216.

[3] Macarie Ieromonahul, *Irmológhion sau Catavasieriŭ musicesc,* Viena, 1823, p. 184-185.

[4] *Paul din Alep. Jurnal de călătorie în Moldova și Valahia,* trad. de Ioana Feodorov, Editura Academiei Române București și Muzeul Brăilei, Editura Istros, 2014, p. 262. Vezi și *Călători străini despre Țările Române*, vol. VI, Editura Științifică și Enciclopedică, București, 1976, p. 128.

apar la f. 25r în *Psaltichia rumănească* (ms. rom. BARB 61, definitivat în decembrie 1713), fiind apoi copiate de Ioan sin Radului Duma Braşoveanul în anul 1751 (ms. rom. BARB 4305, f. 286r). Manuscrisele pe care le-am consultat până în prezent par să confirme că Filothei se înscrie printre primii compilatori care integrează imnul Epitafului într-o colecție de tip *Catavasier*[1].



Ms. rom. BARB 61, f. 25r. Incipiturile Prohodului Domnului, traduse de Filothei Jipa.

Adaptarea autorului *Psaltichiei* nu a fost, însă, niciodată exighisită în Noua Metodă. Ținând cont de puținele copii în care a circulat colecția lui Filothei, se poate deduce că imnul Epitafului prelucrat și apoi tradus de muzicianul autohton nu a avut o difuzare prea largă.

În zilele noastre, traducerea lui Filothei a fost popularizată prin facsimilele și transcrierile incluse de către Sebastian Barbu-Bucur în primul volum al unei serii care tratează *in extenso* problema *Psaltichiei rumânești,* apărut în anul 1981[2] și distins cu premiul Uniunii Compozitorilor și Muzicologilor din România în același an[3], precum și cu premiul *Ciprian Porumbescu*, decernat de Academia Republicii Socialiste România în anul 1983[4].

---

[1] Mai târziu, Petros Peloponnisios va face același lucru, fixând definitiv locul strofelor Prohodului în acest tip de codex.

[2] Sebastian, Barbu-Bucur, „Filothei sin Agăi Jipei. Psaltichie rumănească. I. Catavasier" în colecția *Izvoare ale muzicii românești*, vol VII A, Editura Muzicală, București, 1981, p. 109 (facsimila) și 256 (transcrierea).

[3] Constantin Catrina, *Sebastian Barbu-Bucur, octogenar*, Editura SemnE, București, 2010, p. 105.

[4] *Ibidem,* p. 93.

O versiune inedită a Prohodului în vechea sistimă

De la traducerea lui Filothei Jipa până la începutul secolului al XIX-lea, în manuscrisele muzicale nu mai apar versiuni noi de limbă română ale Prohodului. De abia în anul 1803, un monah muzician va nota imnul integral cu ajutorul semiografiei psaltice de tranziție.

Meritul descoperirii acestui Prohod inedit de limbă română îi revine muzicologului Sebastian Barbu-Bucur. Cântarea se află în ms. rom. 3666/1977 (fost 215) din Muzeul Mănăstirii Cernica, un anastasimatar copiat în 1803 de Iannuarie Protosinghelul după traducerea lui Mihalache Moldovlahul, cel care tălmăcise în 1767 colecția omonimă a lui Petros Peloponnesios, după cum afirmă profesorul Barbu-Bucur[1]. Unul dintre primii muzicieni care a văzut manuscrisul chiar în prezența copistului și, probabil, a remarcat și Prohodul cuprins în el, este Anton Pann, după cum însuși mărturisește în prefața *Bazului teoretic și practic*[2]. La f. 240v a codexului de la Cernica (p. 457, potrivit numerotării părintelui Barbu-Bucur), Iannuarie a lăsat o însemnare autografă:

> Sfârşit şi lui Dum(n)ezeu mărire, Celui ce m-au îndemnat de a începe şi a sfîrşi m-au ajutat. Scrisu-s-au această d(u)h(o)vnicească psaltichie prin sârguinţa şi osteneala smeritului şi mai micului şi nevrednicului între monah(i) Iannuarie P(o)p(o)v(i)ci[3] la anul ,αωγ (1803) în sfînta lavră a paiseştiĭ obşti.

Deși părintele Barbu-Bucur atrage atenția că expresia *paiseştiĭ obşti* se poate referi și la centrele monastice de la Cernica sau Căldărușani, nu neapărat la mănăstirea Neamț[4], alți cercetători

---

[1] Sebastian Barbu-Bucur, *Mihalache Moldovlahul, compozitor de Muzică Bizantină și precursor al reformei chrisantice – sec. XVIII. Anastasimatar,* vol. I, Editura Muzicală, București, 2008, p. 37.

[2] „[…] Ianuarie Protosinghelul [...] pe la anul 1821 mi-a arătat un *Anastasimatar* foarte frumos potrivit în limba românească şi un *Doxasticar*, asemenea vrednic de toată lauda". Vezi Anton Pann, *Bazul teoretic şi practic al muzicii bisericeşti sau Gramatica melodică*, Bucureşti, 1846, p. XXIX.

[3] Posibil ca literele PPVCI să fie abrevierea numelui de familie. Adrian Sîrbu este de părere că ar fi o abreviere din limba greacă și că se referă la funcția de protopresbiter (Ππβϖ). Vezi Adrian Sîrbu, «*Υφος» και «υφή» στην ψαλτική παράδοση της Μολδαβίας, με έμφαση στο 18ο αιώνα έως σήμερα,* Teză de doctorat, Salonic, 2019, p. 287, nota 218.

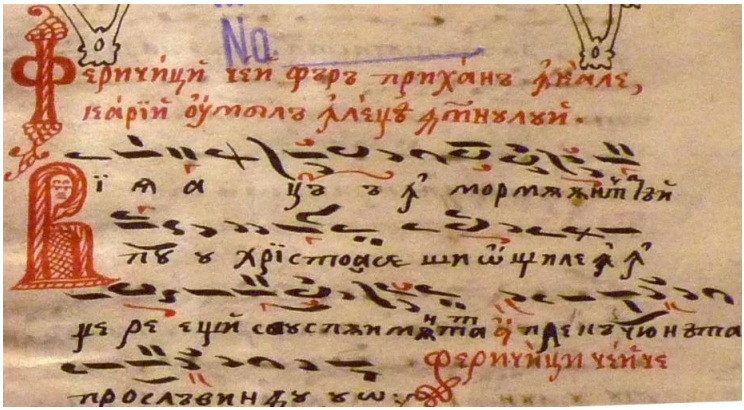
[4] Sebastian Barbu-Bucur, 2013, „Un Anastasimatar necunoscut scris de Ianuarie Monahul", în *Simpozionul internațional de muzicologie bizantină - 300 de ani de românire,* editori Nicolae Gheorghiţă, Costin Moisil, Daniel Suceava, Editura Universității Naționale de Muzică din București, 2013, p. 42.

consideră că *Anastasimatarul* a fost totuși copiat în lavra Sf. Paisie Velicicovski[1].

Prohodul Domnului se găsește între filele 250r și 278r ale codicelui. Imnului îi lipsesc titlul și indicația ehului pentru prima stare, sugerând că poate muzicianul nu a apucat să își încheie lucrul la această operă. De altfel, tăieturile, corecturile și numeroasele variante notate pe margine indică faptul că asupra cântărilor s-a intervenit de cel puțin câteva ori.

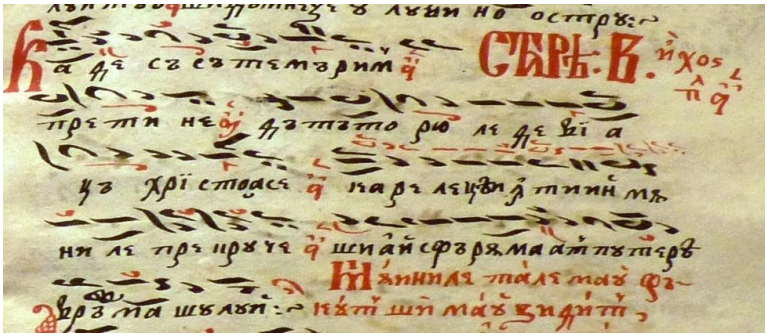
Incipiturile celor trei stări sunt traduse și prelucrate după varianta de limbă greacă a lui Petros Peloponnesios (vezi Anexa 6), în timp ce restul strofelor sunt caracterizate de o oarecare libertate de adaptare a liniei melodice. Întrucât copistul nu indică niciun autor al traducerii, așa cum face pentru alte cântări, este posibil ca el însuși să fi adaptat imnul la graiul românesc.

Structura Prohodului respectă împărțirea din primele tipărituri ale *Triodului* de limbă greacă. Astfel, starea I numără 75 de strofe (ff. 250r-262r), starea a II-a are 62 de strofe (ff. 262r-272r), iar starea a III-a are 48 (ff. 272r-278v). Remarcabilă este precedarea troparelor de către stihurile Psalmului 118, pentru prima dată într-o variantă muzicală de limbă română.



Ms. rom. Cernica 3666/1977, f. 250r.
Incipitul primei stări a Prohodului de limbă română.

[1] Adrian Sîrbu, *op. cit.,* p. 288.



Ms. rom. Cernica 3666/1977, f. 262r. Incipitul stării a doua.

Ms. rom. Cernica 3666/1977, f. 262r. Incipitul stării a treia, cu finaluri alternative notate marginal.

În urma traducerii au rezultat stihuri de lungimi diferite în cadrul troparelor aceleiași stări, aspect care l-a determinat pe traducător să întrebuințeze procedee muzicale dintre cele mai diverse pentru potrivirea melodiei la textul românesc. Una dintre problemele de adaptare apărute este cea a surplusului de silabe, necesitând utilizarea unor mecanisme precum repetarea sau anticiparea unor trepte, dublarea unor formule sau adaptarea liberă[1].

[1] Vezi descrierea acestor metode de traducere în Cătălin Cernătescu, *Tradiția muzicală a irmoaselor calofonice în limba română (secolele XVIII-XXI)*, Teză de doctorat nepublicată, Universitatea Națională de Muzică din București, 2019, p. 168-177.

După cum sesizează muzicologul Sebastian Barbu-Bucur, sistemul cadențial este ușor afectat de aceste măsuri adaptative, de multe ori finalis-ul unor strofe situându-se pe o treaptă mai sus decât modelul (ex.: strofa nr. 11 din prima stare cadențează pe Ke, nu pe Di, precum celelalte tropare).

Prohodul Domnului se continuă în manuscris cu evloghitariile în limba greacă, dovadă a plurilingvismului cultural și muzical caracteristic obștilor paisiene, promovat de la numirea Sf. Paisie ca stareț al mănăstirilor Secu și Neamț (1775-1779) și până spre jumătatea veacului al XIX-lea.

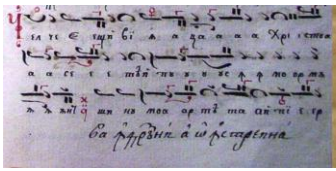
O exegeză în Noua Metodă a Prohodului lui Iannuarie Protosinghelul

Comparând traducerea din Anastasimatarul copiat de Iannuarie cu Prohodul Domnului tonisit mai târziu în Noua Metodă de Visarion Protopsaltul (1794-1844) în ms. rom. BMN 4 (*Prohodul Domnului,* autograf Visarion Protopsaltul, jum. sec. XIX), am remarcat mai întâi materialul lexical identic, cu foarte puține excepții, apoi conturul melodic asemănător[1]. Singura concluzie la care am putut ajunge este că Visarion a avut cu siguranță acces la manuscrisul lui Iannuarie, ceea ce înseamnă că cel din urmă s-a aflat probabil pentru un timp în obștea nemțeană. Ne aflăm, așadar, în prezența unei adaptări în noua notație a Prohodului lui Iannuarie, Visarion așezând pe note chiar și stihurile Psalmului 118 și intervenind la rândul său asupra unor pasaje, în încercare de a crea impresia de unitate formulaică. De aceea, protopsaltul nemțean modifică incipiturile a căror melodie începe la Iannuarie sub tetrafonia ehului, adică sub Ke/La, și chiar ține seama de însemnările marginale din colecția de la Cernica[2]. Așa procedează, de pildă, cu strofa nr. 7 din starea I, alegând să exighisească mai degrabă incipitul alternativ notat ulterior decât secvența inițială originală.

---

[1] Vezi și ms. rom. 86m din Biblioteca Mănăstirii Stavropoleos (*Antologie*, sec. XIX), ff. 6r-49v, precum și Prohodul din *Antologhion Paisian. Tomul I. Perioada Triodului*, ediție îngrijită de monahul Filotheu Bălan, Editura Sophia, București, 2005, p. 433-547.

[2] Nu aș exclude ipoteza existenței unei alte copii a Prohodului lui Iannuarie, actualizată conform adnotărilor sale, încă nedescoperită, pe care Visarion ar fi putut-o folosi pentru exegeză.

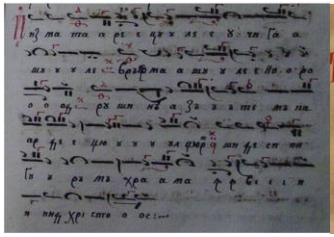


Ms. rom. BMN 4, f. 6r.

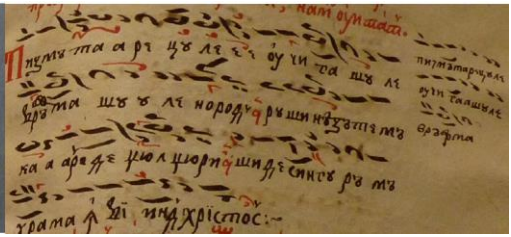
Ms. rom. Cernica 3666/1977, f. 251r.

Posibil cea mai convingătoare dovadă a faptului că Visarion a exighisit varianta lui Iannuarie este relevată de compararea ipostazelor strofei nr. 62 din prima stare, în ambele notații.

În manuscrisul de la Cernica, alături de clasicul incipit moderat ornamentat, se poate observa notată marginal o linie melodică aparent silabică ce evită cadențarea pe tetrafonia ehului și staționează în mod repetat cu o terța mai jos, pe Ga/Fa, sugerând un pasaj caracteristic ehului al II-lea inferior. Surprinzător, Visarion renunță și el la tiparul formulaic întrebuințat anterior strofei în cauză și inserează câteva pasaje cromatice, alternând ehul al II-lea cu plagalul său.



Ms. rom. BMN 4, f. 25r.



Ms. rom. Cernica 3666/1977, f. 260r.

Incipitul următoarei strofe din versiunea lui Iannuarie debutează în aceeași manieră, Visarion urmând și el același mers melodic.

Parcurgerea întregului material muzical relevă situații similare, de aceea consider că abordarea lui Visarion nu este nicidecum produsul unei coincidențe, ci o probă suficient de solidă încât să valideze prezumția exegezei versiunii lui Iannuarie.

Concluzii

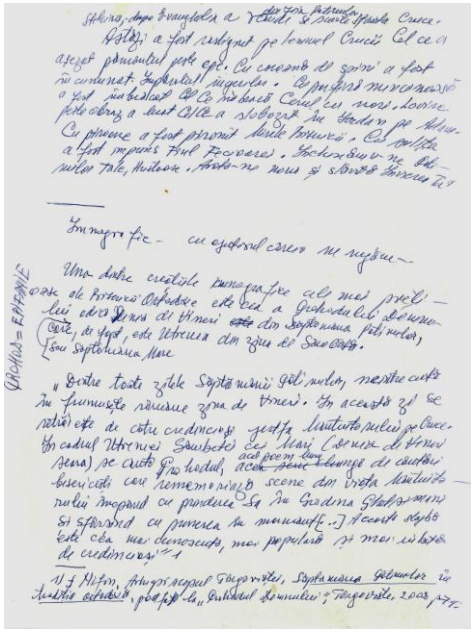
Rezultat al unui proces de cristalizare de lungă durată, ale cărui prime rezultate devin vizibile către jumătatea sec. XIV, Prohodul Domnului reprezintă un produs imnografic care, prin forța deosebită de pătrundere în ritualul religios standard din Sâmbăta Mare, arată remarcabile valențe poetice și, mai ales, muzicale. Oficializat prin includerea sa în tipăriturile de limbă greacă ale *Triodului*, imnul a devenit emblema ceremoniei îngropării Domnului Iisus Hristos. Transformările pe care le-a suferit Prohodul de-a lungul veacurilor atât din punct de vedere al rânduielii, cât și din punct de vedere muzical, au culminat cu limpezirea liniei muzicale și simplificarea indicațiilor interpretative (eliminarea sau omiterea intervențiilor domesticului sau canonarhului, a alternanței cor-solist, etc.), în special sub condeiele muzicienilor dintre secolele XVII și XVIII.

Tradus în limba română și inclus în prima psaltichie românească de către Filothei Jipa, apoi copiat de brașoveanul Ioan Duma, imnul a fost probabil cântat cel puțin în stranele conduse de acești doi muzicieni, cea a bisericii Curții Domnești, respectiv cea a bisericii „Sf. Nicolae" din Șcheii Brașovului.

Pentru mai bine de jumătate de veac, perioadă cuprinsă între copia lui Duma (1751) și versiunea integrală din manuscrisul caligrafiat de Iannuarie Protosinghelul (1803), documentele muzicale de limbă română nu consemnează alte încercări de compunere sau măcar de adaptare a Prohodului, cunoscute până acum. Absența oricărui demers în acest sens este surprinzătoare, mai ales că varianta prelucrată de Petros Peloponnesios își croise cu siguranță loc în Principate, cel puțin în ultimele două decenii ale secolului al XVIII-lea.

După mai bine de două veacuri, varianta lui Iannuarie vede lumina tiparului în condiții grafice excelente, constituindu-se într-un important instrument de lucru pentru cei pasionați de *sound*-ul muzicii post-bizantine produse local. Ecourile acestei versiuni se pot auzi și astăzi prin râvna corurilor care își propun să abordeze repertorii vechi și interpretează în Vinerea Mare Prohodul lui Visarion Protopsaltul, în fapt o exegeză în Noua Metodă a cântărilor îngropării Domnului din manuscrisul de la Cernica.

Anexa 1



Sfânta, după Învierea a [illegible] Sfânta Cruce.
Astăzi a fost răstignit pe lemnul Crucii Cel ce a așezat pământul pe ape. Cu cuiele de fier a fost înțepat Împăratul îngerilor. Cu spini mustrătorii a fost încoronat Cel ce înconjoară Cerul cu norii. Lovitu-
fețe obraz a dat Cela ce a slobozit în iad pe Adam. Cu oțetul a fost adăpat Cel ce a făcut pe Israel. Cu amărăciune a fost pironit Mirele Bisericii, Cel omorât a fost împreună Fiul Fecioarei. Închinându-ne Pătimirilor Tale, Hristoase, arată-ne nouă și slăvita Ta Înviere.

Imnograful zice – cu epitrahil cuvios ne regăsim –

Una dintre cruciale trăsături ale mai prăz-
nuite de Biserica Ortodoxă este dată a Duminicii dinaintea
(care, de fapt, este Utrenia din ziua de Sâmbătă.
Joia Sfintelor Taine

(ORTHROS = EPITRAHIL)

„Încă din toată ziua Sfântului Gheorghe, mereu cuiva în împrejurimile mănăstirii i se arăta. În acestă zi se petrece de către credincioși pentru mănăstirea Cruce. În cadrul Utreniei (Sâmbetei) cea mai lungă (aproape de miezul nopții) se cântă Paștile, acele [illegible] slujbe de cântări deosebite care rememorează scene din viața mănăstirii Cruce. Împreună cu prodecanul Sa în Grădina Ghetsimani Și sfârșind cu pornirea la mănăstire.] A cântă slujba este cea mai dezvoltată, mai populară și mai iubită de credincioși."[1]

1) I. Hiton, Arhiepiscopul Târgoviștei, Sfântul Gheorghe în tradiția ortodoxă, pag. 54-55, Editura „Cuvântul Românesc" Târgoviște, 2003, p. 71.

Orthros-Epitrahil

Referindu-se la slujba Utreniei și la cea a Sfintelor Taine, cuviosul părinte creștin Vasile Voicu lesne spunea: „Mai deseori decât orice gând de epocă din cât au trăit ei, nu-mi vine nimic pentru tot deauna dorințe Sfintelor Taine, cu mireasma Învierii, când cântam Utrenia. Ce bine de zile mănâncă în mănăstire cu veselie, fără grijile. Ochiul bucuriei cu slujba triumfală a Învierii au pus pecetea pe o amintire ce-mi va vrea să o prezint în viitor."[2]

2) Gândiri alese, Editura Cartea Românească București, 1986, pp. 453-455; apud Ieroschimonah Nicodim Mândiță și Arhimandrit Ioanichie Bălan, Sfântul Ierarh Nicolae, Editura Episcopiei Buzăului și Vrancei – 2006, p. 5

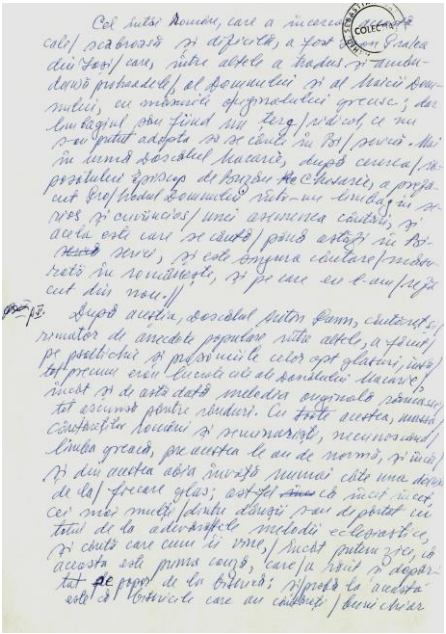
---

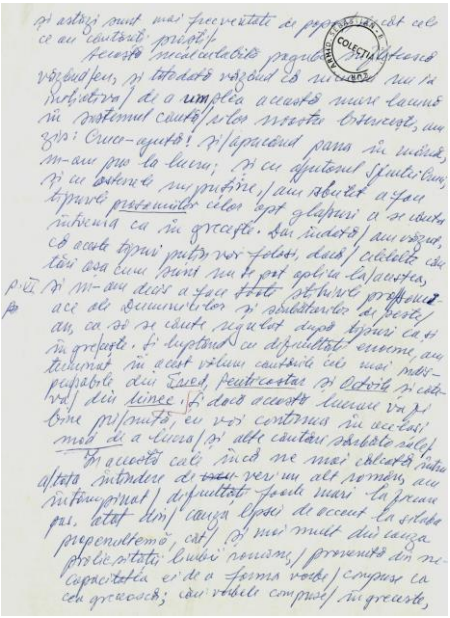
p. 5 ? 06

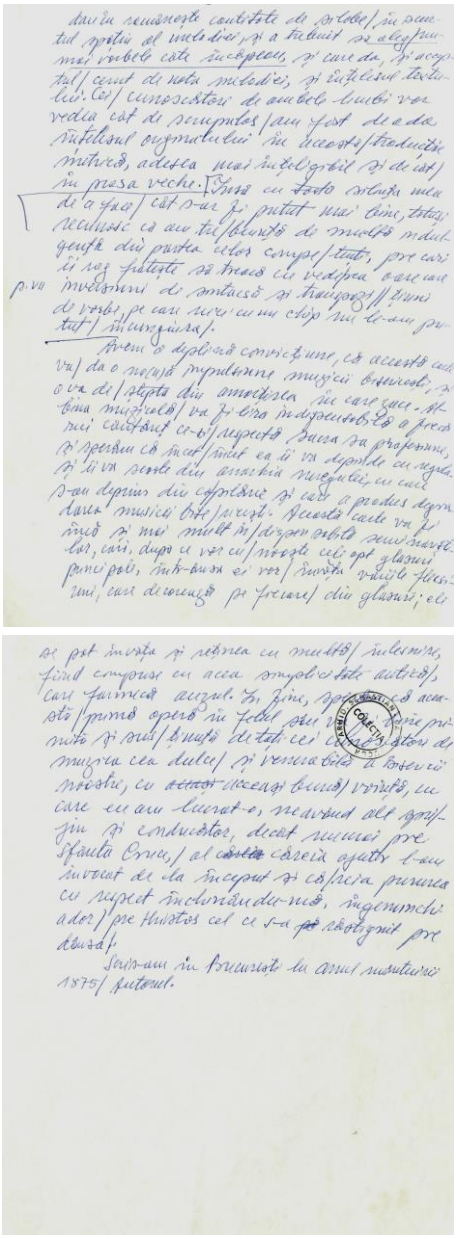
Moment culminant al Săptămânii Patimilor, slujba Utreniei Învierii ne oprește să rețrăim evenimentele petrecute la Ierusalim în Sfânta și Marea Vineri, pentru care s-a rânduit mântuirea neamului omenesc. Jertfa răstignirii este dovada supremă a iubirii Domnului față de făptura Sa. Răstignirea, moartea și îngroparea Domnului ne țin mereu în fața ochilor sacrificiul Celui Răstignit pentru noi și ne îndeamnă să ne mântuim pe Cruce (Filipeni 2,8).

p. 6

Potrivit tradiției, slujba Utreniei își are originea în rânduielile mănăstirilor din Constantinopol







Stihiră după Evanghelia a V-a din Joia Patimilor când se scoate Sfânta Cruce:

„Astăzi a fost răstignit pe lemnul Crucii Cel ce a așezat pământul peste ape. Cu coroană de spini a fost încununat Împăratul îngerilor. Cu porfiră mincinoasă a fost îmbrăcat Cel ce îmbracă Cerul cu nori. Lovire peste obraz a luat Cel ce a slobozit în Iordan pe Adam. Cu piroane a fost pironit Mirele Bisericii. Cu sulița a fost împuns Fiul Fecioarei. Închinămu-ne Patimilor Tale, Hristoase. Arată-ne nouă și slăvită Învierea Ta"

Imnografie – cu ajutorul căreia ne rugăm.

Una dintre creațiile imnografice cele mai prețioase ale bisericii Ortodoxe este cea a Prohodului Domnului, adică Denia de Vineri din Săptămâna Patimilor sau Săptămâna Mare, care de fapt este Utrenia din ziua de Sâmbătă.

„Dintre toate zilele Săptămânii Patimilor, neîntrecută în frumusețe rămâne ziua de Vineri. În această zi se retrăiește de către credincioși jertfa Mântuitorului pe Cruce. În cadrul Utreniei Sâmbetei cei Mari (Denia de Vineri seara) se cântă Prohodul, acel poem lung de cântări bisericești care rememorează scene din viața Mântuitorului, începând cu prinderea Sa în Grădina Ghetsimani și sfârșind cu punerea în mormânt [...]. Această slujbă este cea mai cunoscută, mai populară și mai iubită de credincioși"[1].

Referindu-se la slujba Prohodului și la cea a Învierii, evlaviosul poet creștin Vasile Voiculescu spunea: „Mai desfătătoare decât orice gală de operă din câte am văzut [...] mi-au rămas pentru totdeauna Deniile Paștilor, **cu marea și minunata Vineri, când cântam Prohodul**. Cu luni de zile înainte îl învățam împreună cu mama, fără greșeală. Ocolirea bisericii, slujba triumfală a Învierii au pus peceți pe o amintire ce n-aș vrea să o pierd niciodată"[2].

Moment culminant al Săptămânii Patimilor, slujba Prohodului Domnului ne ajută să retrăim evenimentele petrecute la Ierusalim în Sfânta și Marea Vineri, prin care s-a dobândit mântuirea neamului omenesc. Jertfa Mântuitorului este dovada supremei iubiri a lui Dumnezeu față de făptura Sa. Răstignirea, Moartea și Îngroparea Domnului ne stau mărturie și despre adânca smerenie a lui Hristos

---

[1] † Nifon, Arhiepiscopul Târgoviștei, „Săptămâna Patimilor în tradiția ortodoxă", postfață la *Prohodul Domnului,* Târgoviște, 2002, p. 79.

[2] *Gânduri albe*, Editura Cartea Românească, București, 1986, pp. 454-455, apud† Epifanie, Episcopul Buzăului și Vrancei, prefață la *Prohodul Domnului*, Editura Episcopiei Buzăului și Vrancei, 2006, p. 5.

Care „S-a smerit pe Sine, ascultător făcându-Se până la moarte și încă moarte pe Cruce” (Filipeni 2, 8).

Potrivit tradiției, slujba Prohodului își are originea în rânduielile mănăstirilor din Constantinopol.

Cel întâi român care a încercat această cale/ scabroasă şi dificilă a fost Ioan Pralea din Iaşi/ care, între altele a tradus şi amândouă Prohoadele,/ al Domnului şi al Maicii Domnului cu măsurile originalului grecesc; dar limbajul său fiind un țerg/ ridicol, ce nu s-au putut adopta să se cânte în Bi/sericǎ. Mai în urmă dascălul Macarie, după cererea/ răposatului episcop de Buzău Chesarie, a refăcut Pro/hodul Domnului într-un limbagiu serios şi cuviincios/ unei asemenea cântări, şi acela este care se cântă/ până astăzi în biserici şi este şi singura cântare/ măsurată în româneşte, şi pe care eu l-am refăcut din nou.//

După aceștia, dascălul Anton Pann, cântăreţ şi rimator de anecdote populare între altele, a făcut/ pe psaltichie şi prosomiile celor opt glasuri, însă/ tot precum erau lucrate cele de dascălul Macarie/, încât şi de astă dată melodia originală rămase tot ascunsă printre rânduri. Cu toate acestea, massa/ cântăreţilor români şi seminariştii necunoscând/ limba greacă, pre acestea le au de normă şi încă/ din acestea abia învaţă numai câte una două de la/ fiecare glas; astfel că încet, încet, cei mai mulţi/ dintre dânşii s-au depărtat cu totul de la adevăratele melodii eclesiastice şi cântă care cum îi vine/, încât putem zice că aceasta este prima cauză care/ a răcit şi depărtat pe popor de la biserică, şi/ probă la aceasta este că bisericile care au cântăreţi/ buni chiar şi astăzi sunt mai frecventate de popor decât cele ce au cântăreţi proşti/.

Această necalculabilă pagubă sufletească văzând/ eu, şi totodată văzând că nimeni nu ia iniţiativa/ de a umplea această mare lacună în sistemul cântă/rilor noastre bisericeşti, am zis: Cruce ajută şi/ apucând pana în mână m-am pus pe lucru; şi cu ajutorul Sfintei Cruci şi cu ostenele nu puţine/, am izbutit a face tipurile *prosomiilor* celor opt glasuri a se cânta întocma ca în greceşte. Dar îndată/ am văzut că aceste tipuri puţin vor folosi, dacă celelalte cântări aşa cum sunt nu se pot aplica la/ acestea şi m-am decis a face toate stihirile posomiace ale Duminicilor şi sărbătorilor de peste an, ca să se cânte regulat după tipuri ca şi în gre/ceşte. Şi luptând cu dificultăţi enorme, am terminat în acest volum cântările cele mai indispen/sabile din *Triod, Penticostar şi Octoih* şi câteva din *Minee*. Şi dacă această lucrare va fi bine pri/mită, eu voi continua în acelaşi mod de a lucra şi alte cântări sărbătorale/.

În această cale încă ne mai calcată întru a/tâta întindere de veri un alt român, am întâmpinat/ dificultăţi foarte mari la fiecare pas, atât din/ cauza lipsei de accent la silaba propenultimă, cât/ şi mai multe din cauza prolicsităţii limbii române, provenită din necapacitatea ei de a forma vorbe/ compuse ca cea grecească, căci vorbele compuse/ în greceşte dau în româneşte calitate de silabe/ îndoită şi întreită, încât nu încăpeau toate silabele în scurtat spaţiu al melodiei şi a trebuit *să aleg/ numai vorbele care încăpeau* şi care da şi accentual/ cerut de nota melodiei, şi înţelesul textului. Cei/ cunoscători de ambele limbi vor vedea cât de scrupulous/ am fost de a da înţelesul originalului în această/ traducţie metrică, adesea mai inteligibil şi de cât/ în prosa veche. Însă, cu toată silinţa mea de a face/ cât s-ar fi putut mai bine, totuşi recunosc că am tre/buinţă de mare indulgenţă din partea celor compe/tenţi pe care îi rog frăţeşte să treacă cu vede/rea oarecare inversiuni de sintaxă şi transpozi//ţiuni de vorbe, pe care nici cu un chip nu le-am putut/ încongiura/.

Avem o deplină convicţiune, că această carte va/ da o no(u)ă impulsiune muzicii bisericeşti şi o va de/ştepta din amorţirea în care zace. *Albina muzicală*/ va fi indispensabilă a fiecărui cântăreţ ce-şi/ respectă sacra sa profesiune, şi sperăm că, încet/, încet ea îi va deprinde cu regula şi îi va scoate din anarhia neregulei cu care s-au deprins din copilărie şi care a produs degradarea muzicii bise/riceşti. Această carte va fi încă şi mai mult in/dispensabilă seminariştilor, cari, după ce vor cu/noaşte cele opt glasuri principale într-însa ei vor/ învăţa variile flecsiuni, care decorează pe fiecare/ din glasuri; ele se pot învăţa şi reţine cu multă/ înlesnire, fiind compuse cu acea simplicitate antică/ care farmecă auzul. În fine, sperăm ca această/ primă opera în felul său va fi bine primită şi sus/ţinută de toţi cei cunoscători de muzica cea dulce/ şi venerabilă a Bisericii noastre, cu aceeaşi bună/voinţă cu care eu am lucrat-o, neavând alt spri/jin şi conducător decât numai pe Sfânta Cruce/, al cărei ajutor l-am invocat de la început şi că/reia pururea cu respect închinându-mă, în genunchi ador/ pe Hristos cel ce S-a răstignit pre dânsa/.

Scris-am în Bucureşti la anul mântuirii 1875/. Autorul.*

*Din prefața cărții *Albina muzicală,* Ghenadie, fost Episcop de Argeș, București, Tipografia Toma Teodorescu, 1875, p. IV-VII.

Anexa 2

Comparație între primele două versiuni muzicale ale Prohodului (sf. sec. XIV - înc. sec. XV)

Starea I

Starea a II-a
Ο δομέστικος του δεύτερου χόρου απ' έξω.
EBE 906, f. 156v.
Ε φρι ξεν η γη η και ο η λι ο ος Σω τε ε ερ ε κρυ υ υ βη η σου του α νε σπε ε ρου
Ε - φρι-ξεν η γη και ο η - λι-ος Σω- τερ ε - κρυ - - βη σου του α - νε - σπε - ρου
φε γγου ου ους Χρι ι ι ι στε δυ ναν τος εν τω ω τα α φω ω σω μα τι κος
φε- γγους Χρι - - - στε δυ - ναν-τος εν τω τα - φω σω-μα- τι - κος
EBE 906, f. 156v.
Α ξι ον ε στι ι ιν μα κα ρι ζειν σε ε τον Θε ο ον λο ο ο γο ον τον τας πυ λας α
Α - ξι-ον ε - στιν μα - κα - ρι - ζειν σε τον Θε - ο - ον λο - - γον τον τας πυ - λας α
EBE 2456, f. 112v.
Α ξι ον ε στι ιν του δο ξα ζειν σε ε τον Θε ο ον λο ο ο γο ον τον τας πυ λας α
Α - ξι-ον ε - στιν του δο - ξα-ζειν σε τον Θε - ον λο - - γον τον τας πυ - λας α -
α δου συν τρι ψαν τα και την δυ να στει ει αν την του ου του κα θε λο ο ον τα
- δου συν - τρι - ψαν - τα και την δυ - να - στει - αν την του - του κα - θε - λο - ον - τα
α δου συν τρι ψαν τα και ε ξα να στα αν τα τρι η η με ρον ε εκ τα α α α φου
- δου συν - τρι - ψαν - τα και ε - ξα - να - σταν - τα τρι η - με - ρον εκ τα - - - φου

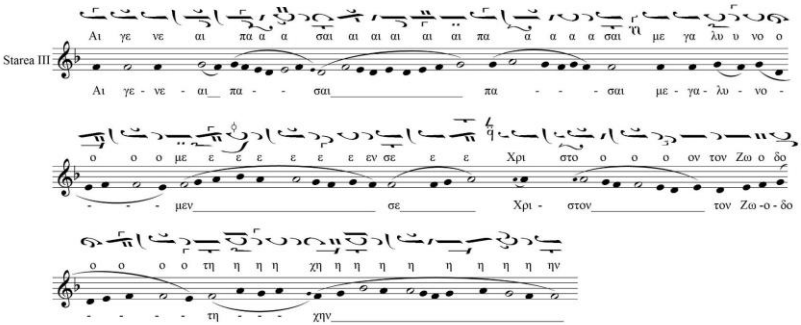
Starea a III-a
Ο δομέστικος απ' έξω.
EBE 899, f. 189v.
EBE 2456, f. 113r.

Anexa 3

Prohodul compus de Kosma Varanis.
Ms. gr. Padova 1137, f. 108r.
Starea I

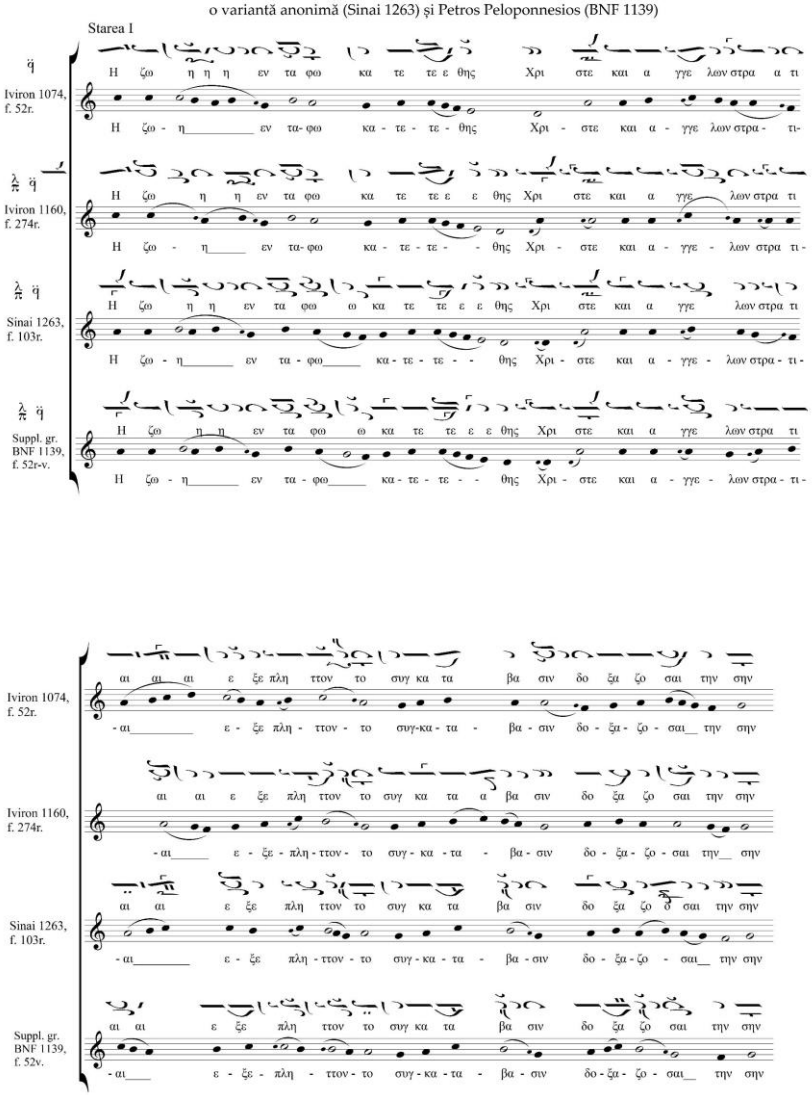
Prohodul compus de Kosma Varanis.
Ms. gr. Padova 1137, f. 110r.

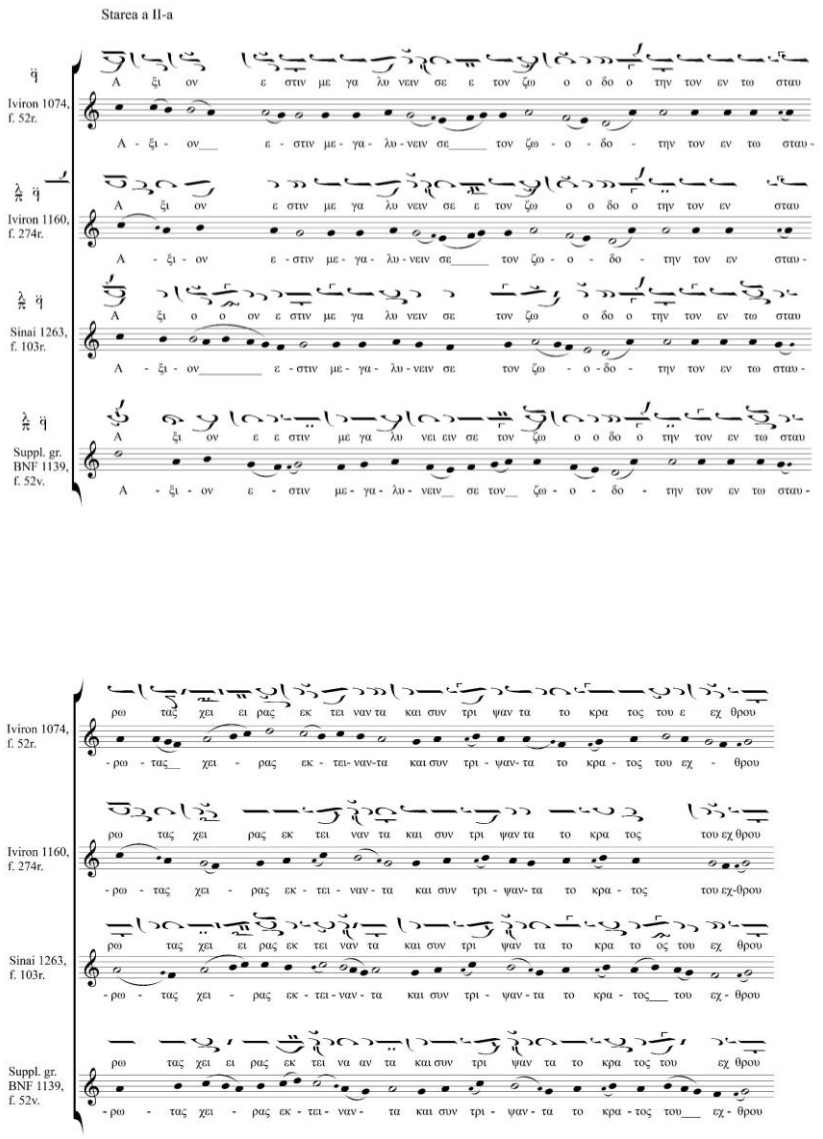
Prohodul compus de Kosma Varanis.
Ms. gr. Padova 1137, f. 112v.



Anexa 4

Comparație între versiunile lui Kosma Iviritul (Iviron 1074), Filothei sin Agăi Jipei (Iviron 1160), o variantă anonimă (Sinai 1263) și Petros Peloponnesios (BNF 1139)

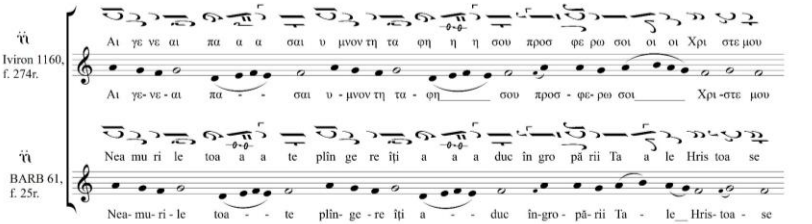



Starea a II-a
Iviron 1074, f. 52r.
Iviron 1160, f. 274r.
Sinai 1263, f. 103r.
Suppl. gr. BNF 1139, f. 52v.

Anexa 5

Versiunile de limbă greacă și română ale lui Filothei sin Agăi Jipei

Iviron 1160, f. 274r.
Α ξι ον ε στιν με γα λυ νειν σε ε τον ζω ο ο δο ο την τον εν σταυ
Α - ξι - ον ε - στιν με - γα - λυ - νειν σε___ τον ζω - ο - δο - την τον εν σταυ -
BARB 61, f. 25r.
Ca de se să te mă rim Dă tă to ru le de vi i a a ţă ce la ce
Ca - de - se să te mă - rim Dă - tă - to - ru - le de vi - a - ţă ce - la ce
ρω τας χει ρας εκ τει ναν τα και συν τρι ψαν τα το κρα τος του εχ θρου
- ρω - τας χει - ρας εκ - τει - ναν - τα και συν τρι - ψαν- τα το κρα - τος του εχ - θρου
Ţi-ai în tins pre Cru ce mîi ni le şi pu te rea vrăj ma şu lui o zdro beşti
Ţi-ai în - tins pre__ Cru - ce mîi - ni - le şi pu - te - rea____ vrăj- ma - şu - lui o zdro-beşti


Iviron 1160, f. 274r.
Αι γε νε αι πα α α σαι υ μνον τη τα φη η η σου προσ φε ρω σοι οι οι Χρι στε μου
Αι γε- νε - αι πα - - σαι υ - μνον τη τα - φη_____ σου προσ - φε- ρω σοι_____ Χρι -στε μου
BARB 61, f. 25r.
Nea mu ri le toa a a te plîn ge re îţi a a a duc în gro pă rii Ta a le Hris toa se
Nea- mu- ri - le toa - - te plîn- ge - re îţi a - - duc în-gro - pă- rii Ta - le__ Hris- toa - se

Anexa 6

Comparație între incipiturile Prohodului prelucrat de Petros Peloponnesios și ale celui din Anastasimatarul lui Iannuarie

Suppl. gr. BNF 1139, f. 52v.
Cernica 3666, f. 272r.
Αι γε νε αι πα α α σαι υ μνον τη τα φη η η σου προσ φε ρω
Αι γε-νε- αι πα - - σαι υ - μνον τη τα - φη σου προσ - φε-ρω
Nea a a mu ri le toa a a a te cîn ta a a a re Îți a a a a duc în gro pă rii Ta le
σοι οι οι Χρι στε μου
σοι Χρι-στε μου
Hris toa se a a a al mieu
Hris - toa - se al mieu

BIBLIOGRAFIE

I. MANUSCRISE

Biblioteca Academiei Române din București
Ms. rom. BARB 61 (*Psaltichie rumănească,* anul 1713, autograf Filothei sin Agăi Jipei); ms. rom. BARB 4305 (Psaltichie rumănească, 1751, copist Ioan Duma Brașoveanu).
Biblioteca Apostolică a Vaticanului
Ms. gr. Barberinus 392 (*Papadichie,* sf. sec. XIV- înc. sec. XV); ms. Vat. gr. 731 (*Miscelaneu,* sec. III-XIV); ms. Vat. gr. 1072 (*Orologhion et alia*, sec. XII); ms. Vat. Palatinus gr. 367 (*Miscelaneu,* sec. XIII).
Biblioteca *Konstantinos Psachos* a Universității Naționale și Kapodistriene din Atena
Ms. gr. ΒΚΡs Φάκελος Α' (*Irmologhion Catavasier,* exegeză Grigorios Levitis, 1816-1817).
Biblioteca Mănăstirii Cernica
Ms. rom. 3666/1977 (fost 215, *Anastasimatar,* copist Iannuarie Protosinghelul, 1803).
Biblioteca Mănăstirii Dionysiou din Sf. Munte Athos
Ms. gr. Dionysiou 172 (*Stihirar,* sec. XII).
Biblioteca Mănăstirii Iviron din Sf. Munte Athos
Ms. gr. Iviron 1074 (*Anastasimatar – Irmologhion,* anul 1682, autograf Kosma Iviritul și Macedonul); ms. gr. Iviron 1160 (*Antologie,* înc. sec. XVIII, autograf Filothei sin Agăi Jipei între 157r și 348v).
Biblioteca Mănăstirii Marea Lavră din Sf. Munte Athos
Ms. gr. Lavra Γ 67 (*Stihirar*, sec. XII); ms. gr. Lavra Γ 72 (*Stihirar*, sec. XII).
Biblioteca Mănăstirii Neamț
Ms. rom. BMN 4 (*Prohodul Domnului,* autograf Visarion Protopsaltul, jum. sec. XIX).
Biblioteca Mănăstirii Rousanou - Meteora
Ms. gr. Rousanou 19 (*Akolouthia*, anul 1380/1381).

Biblioteca Mănăstirii „Sf. Ecaterina" Sinai din Egipt
Ms. gr. Sinai 734-735 (*Stihirar al Triodului*, sec. X); ms. gr. Sinai 740 (*Triod*, sec. XIII); ms. gr. Sinai 743 (*Triod*, sec. XV); ms. gr. Sinai 745 (*Triod*, sec. XIV-XV); ms. gr. Sinai 746 (*Triod*, anul 1519); ms. gr. Sinai 747 (*Triod*, sec. XV); ms. gr. Sinai 750 (*Triod*, sec. XV); ms. gr. Sinai 752 (*Triod*, anul 1492); ms. gr. Sinai 753 (*Triod*, sec. XV); ms. gr. Sinai 754 (Stihirar al *Triodului și Penticostarului*, anul 1177); ms. gr. Sinai 756 (*Triod și Penticostar*, anul 1205); ms. gr. Sinai 757 (*Triod*, sec. XVI); ms. gr. Sinai 761 (*Triod și Penticostar*, sec. XV); ms. gr. Sinai 764 (*Triod și Penticostar*, sec. XV); ms. gr. Sinai 1097 (*Tipicon savait*, anul 1213); ms. gr. Sinai 1098 (*Tipicon savait,* anul 1392); ms. gr. Sinai 1099 (*Tipicon savait*, sec XIV); Sinai 1241 (*Stihirar al Triodului și Penticostarului,* sec. XII); ms. gr. Sinai 1244 (*Stihirar al Triodului și Penticostarului,* sec. XIII); Sinai gr. 1246 (*Stihirar al Triodului,* 1680, copist Nectarie Ieromonahul Sinaitul); ms. gr. Sinai 1263 (*Stihirar al Triodului și Penticostarului* tip Hrisaf cel Nou*,* sf. sec. XVII-înc. sec. XVIII); ms. gr. Sinai 1286 (*Irmologhion Catavasier* Petros Lampadarios Peloponnesios, sf. sec. XVIII); ms. gr. Sinai 1287 (*Irmologhion Catavasier*, autograf Petros Vyzantios, jum. sec. XVIII); ms. gr. Sinai 1312 (*Papadichie-Antologie a Mathimatarului,* jum. sec. XV, autograf Ioannis Plousiadinos); ms. gr. Sinai 1478 (*Stihirar al Triodului și Penticostarului,* anul 1690, Kosma Iviritul); ms. gr. Sinai 1493 (*Stihirar al Triodului*, sec. XV); ms. gr. Sinai 1506 (*Stihirar al Triodului,* sf. sec. XVI-înc. sec. XVII); ms. gr. Sinai 1529 (*Akolouthia,* sec. XVI); ms. gr. Sinai 1540 (*Triod*, autograf Gherasimos Yalinas și Dimitrios Tamias); ms. gr. Sinai 1563 (*Antologie Vecernie-Utrenie-Liturghie-Stihirar,* autograf Kosma Varanis, cca. 1630).

Biblioteca Mănăstirii Stavropoleos
Ms. rom. 86m (*Antologie*, sec. XIX).

Biblioteca Medicea Laurenziana - Florența, Italia
Ms. gr. Plut. 10.15 (*Tipicon ierusalimitean savait*, sec. XIV).

Biblioteca Muzeului Benaki din Atena, Grecia
Ms. gr. Benaki TA 44 (*Miscelaneu*, s. XVI).

Biblioteca Patriarhiei Ortodoxe Grecești din Ierusalim
Ms. gr. Hagios Sabas 312 (*Tipicon*, înc. sec. XIII); ms. gr. Hagios Sabas 602 (*Papadichie*, sec. XIV); ms. gr. Hagios Sabas 610 (*Stihirar,* sec. XI); ms. gr. Panagios Taphos 528 (*Stihirar*, sec. XII); ms. gr. Panagios Taphos 533 (*Stihirar*, sec. XII);

Biblioteca Națională a Franței
Ms. gr. Coislin 38 (*Tipiconul Marii Lavre*, 1431); ms. gr. BNF 400 (*Miscelaneu*, sec. XIV); Suppl. gr. BNF 516 (*Miscelaneu*, sec. XIV); ms. gr. BNF 1569 (*Tipiconul mănăstirii Stoudion și Mineiul lunii Iunie*, sec. XII); suppl. gr. BNF 1139 (*Irmologhion Catavasier*, autograf Petros Vyzantios, 1782); ms. gr. BNF 3041 (*Miscelaneu,* sec. XIV).

Biblioteca Națională a Greciei
Ms. gr. EBE 899 (*Papadichie,* sf. sec. XIV- înc. sec. XV); ms. gr. EBE 906 (*Akolouthia,* sf. sec. XIV- înc. sec. XV); ms. gr. EBE 946 (*Irmologhion* Balasie Preotul, sec. XVII-XVIII); ms. gr. EBE 2406 (*Papadichie,* copist Matei monahul domesticul, anul 1453); ms. gr. EBE 2456 (*Antologie*, sec. XV); ms. gr. EBE 2458 (*Akolouthia*, anul 1336); ms. gr. EBE 3467 (*Ceasuri Împărătești, Săptămâna Pătimirilor,* sec. XVIII).

Biblioteca Națională a Marii Britanii
Add. MS 32011 (*Euchologion*, sec. XIII); Add. MS 11861 (*Euchologion* – selecții, sec. XVI).

Biblioteca Națională a României
Ms. gr. BNR 17542 (*Antologie*, sec. XVIII, autograf Evanghelinos Skopelitis); ms. gr. BNR 17474 (*Antologie,* sec. XVIII).

Biblioteca Universității din Padova
Ms. gr. Padova 1137 (*Antologie,* autograf Kosma Varanis, înc. sec. XVII).

II. CĂRȚI ȘI ARTICOLE

ALEXANDROU, Dymara*, Σύγκριση των Βακχών του Ευριπίδη με τον Χριστό πάσχοντα*, Lucrare de licență, Universitatea „Aristotel" din Salonic, 2011.
ALEXIOU, Margaret, *The Ritual Lament in greek Tradition*, Ediția a II-a, revizuită de Dimitrios Yatromanolakis și Panagiotis Roilos, Rowman & Littlefield Publishers, 2002.
ANTONAKOS, Angelika, *The Early Christian Passion Cycle. Word, Raza, and Emotion.* Teză de doctorat, Atena, 2009.
ANTONIADIS, Evanghelos, „Περὶ τοῦ ἀσματικοῦ ἢ τοῦ βυζαντινοῦ κοσμικοῦ τύπου τῶν ἀκολουθιῶν", în *Θεολογία,* Τόμος ΚΑ΄(21), nr. 2, 1950, p. 180-200.
ANTONOPOULOS, Spyridonos, *The Life and Works of Manuel Chrysaphes the Lampadarios, and the Figure of Composer in Late Byzantium*, vol. 2, Teză de doctorat nepublicată, 2014, University of London.
BARBU-BUCUR, Sebastian, *Filothei sin Agăi Jipei. Psaltichie rumănească. I. Catavasier*, colecția *Izvoare ale muzicii românești*, vol VII A, Editura Muzicală, București, 1981.
_____, *Mihalache Moldovlahul, compozitor de Muzică Bizantină și precursor al reformei chrisantice – sec. XVIII. Anastasimatar,* vol. I, Editura Muzicală, București, 2008.
BELTING, Hans, „An Image and Its Function in the Liturgy: The Man of Sorrows in Byzantium", în *Dumbarton Oaks Papers*, nr. 34-35, Dumbarton Oaks Center for Byzantine Studies, Washington, 1980-1981, p. 1-16.
BILIOU, Athanasia, *Τα Εγκωμία στη Λειτουργική μας παράδοση (τα δεδομένα της αγιορείτικης παράδοσης)*, Teză de doctorat, Universitatea „Aristotel" din Salonic, 2011.
BOGDANOS, Theodore, „Liturgical Drama in Byzantine Literature", în *Comparative Drama*, vol. 10, nr. 3, Western Michigan University, 1976, p. 200-215.
BOUDOURIS, Anghelos, *Οι μουσικοί χοροί τής Μεγάλης του Χριστού Εκκλησίας κατά τους κάτω χρόνους*, Constantinopol, 1935.
BÓVEDA, Francisco Javier García, *Πάθος και Ανάστασις: ιστορική εξέλιξη της βυζαντινής Υμνογραφίας της Μεγάλης Εβδομάδας και της Εβδομάδας της Διακαινησίμου,* Teză de doctorat, Universitatea „Aristotel" din Salonic, 2007.
CABROL, Fernand, *Les églises de Jérusalem, la discipline et la liturgie au IV^e^ siècle. Étude sur la "Peregrinatio Silviae",* Librăria Religioasă H. Oudin, Paris, 1893.
CATRINA, Constantin, *Sebastian Barbu-Bucur, octogenar*, Editura SemnE, București, 2010.
Călători străini despre Țările Române, vol. VI, Editura Științifică și Enciclopedică, București, 1976.
CERNĂTESCU, Cătălin, *Tradiția muzicală a irmoaselor calofonice în limba română (secolele XVIII-XXI),* Teză de doctorat nepublicată, Universitatea Națională de Muzică din București, 2019.
CHALDAIAKIS, Achilleas, *Ὁ Πολυέλεος στη βυζαντινή και μεταβυζαντινή μελοποιία,* Μελέται 5, Institutul de Muzicologie Bizantină, Atena, 2003.
DETORAKIS, Theoharis, „Ανέκδοτα μεγαλυνάρια του Μεγάλου Σαββάτου", în *Επετηρίς Εταιρείας Βυζαντινών Σπουδών*, MZ (1987-1989), p. 221-246.
DE MATONS, José Grosdidier, *Romanos le Mélode, Hymnes*, vol. I (Sources Chrétiennes 99), Les Éditions du Cerf, Paris, 1964.
DIMITRIEVSKIJ, Alexei, *Opisanie liturgičeskich rukopisej,* vol. I - Τυπικά, Kiev, 1895.
_____, *Opisanie liturgičeskich rukopisej,* vol. III - Τυπικά, Petrograd, 1917.
DOUGLASS, Robert, *Jesus before Pilate, a monograph of the crucifixion, including the reports, letters and acts of pontius Pilate concerning the trial and crucifixion of Jesus of Nazareth*, Indianapolis, 1891.

ELLIOTT, J. K., *The Apocryphal New Testament. A Collection of Apocryphal Christian Literature in an English Translation,* Oxford University Press, 2005.
EVSTRATIADIS, Sofronios, „Η ακολουθία του Μεγάλου Σάββατου και τα Μεγαλυνάρια του Επιταφίου", în *Νέα Σιών,* vol. 32, Ierusalim, 1937, p. 16-23, 145-152, 209-226, 273-288, 337-353, 455-480, 529-545, 593-608, 657-673.
FIRMIN-DIDOT, Ambroise (editor), *Fragmenta Euripidis, iterum edidit, perditorum tragicorum omnium nunc primum collegit F. G. Wagner: Accedunt indices locupletissimi. Christus patiens. Ezechieli et christianorum poetarum reliquiae dramaticae. Ex codic. emendavit et annotatione critica instraxit Fr. Dübner¸* Institutul Tipografic Regal al Franței, Paris, 1846.
GHEORGHIȚĂ, Nicolae, „Between Byzantium and Venice. Western Music in Crete"*,* în *Latest Advances in Acoustics and Music. Proceedings of the 13th WSEAS International Conference on Acoustics & Music: Theory' Applications (AMTA '12), "G. Enescu" University, Iasi, June 13-15,2012,* WSEAS Press, p. 85-90.
GIANNOPOULOS, Emmanouil, *Ἡ άνθηση της Ψαλτικής Τέχνης στην Κρήτη (1566-1669)*, Melέται 11, Institutul de Muzicologie Bizantină, Atena, 2004.
HATCH MARSHALL, Mary, „The Dramatic Tradition Established by the Liturgical Plays", în *PMLA*, Vol. 56, Nr. 4, 1941, p. 962-991.
IONESCU, Gheorghe C., „Prohodul - Laudele Îngropării Domnului. Studiu comparat", în Studii și cercetări de istoria artei, Seria Teatru, muzică, cinematografie, tomul 37, Editura Academiei Române, București, 1990, p. 17-39.
JANERAS, Sebastia, *Le vendredi saint dans la tradition liturgique byzantine. Structure et histoire de ses offices* (Studia Anselmiana 99/ Analecta Liturgica 13), Pontificio Ateneo S. Anselmo, Roma, 1988.
KLENTOS, John Eugene, *Byzantine Liturgy in twelfth-century Constantinople: An analysis of the Synaxarion of the Monastery of the Theotokos Evergetis (codex Athens Ethnike Bibbliothike 788),* Teză de doctorat, Universitatea Notre Dame Indiana, 1995.
LA PIANA, George „The Byzantine Theater"*,* în *Specumul. A Journal of Medieval Studies,* vol. XI, nr. 2, April 1936, p. 171-211.
LAVRIOTOU, Spyridonos; EVSTRATIADOS, Sofronios, *Κατάλογος τον κωδικόν της Μεγίστης Λαύρας (Της εν Αγίω Όρει),* Librairie ancienne Honoré Champion, Paris, 1925.
LINGAS, Alexander Leonidas, *Sunday Matins in the Byzantine Cathedral Rite: Music and Liturgy,* Teză de doctorat, Universitatea British Columbia, 1996.
_____, „The First Antiphon of Byzantine Cathedral Rite Matins: From Popular Psalmody to Kalophonia"*,* în L. Dobszay (ed.), *Cantus Planus: Papers of the Meeting Held at Esztergom and Visegrád*, Hungarian Academy of Sciences, Budapesta, 2001, p. 479–500.
MAAS, Paul; TRYPANIS, C. A. (editori), *Sancti Romani Melodi Cantica. Cantica Genuina,* Clarendon Press, Oxford, 1963.
MAGUIRE, Henry, „The Depiction of Sorrow in Middle Byzantine Art"*,* în *Dumbarton Oaks Papers,* nr. 31, Dumbarton Oaks Center for Byzantine Studies, Washington, 1977, p. 123-174.
MARAVAL, Pierre, *Égérie. Journal de voyage (Itinéraire). Sources Chrétiennes 296,* Éditions du Cerf, Paris, 1982.
MAZERA-MAMALY, Sevasty, *Τα Μεγαλυνάρια Θεοτοκία της Ψαλτικής Τέχνης*, Melέται 16, Institutul de Muzicologie Bizantină, Atena, 2008.
MEYENDORFF, Paul (ed.*), On the Divine Liturgy. St. Germanus of Constantinople* (Popular Patristic Series 8), St. Vladimir's Seminary Press, Crestwood, Ney York, 1984.
MITSAKIS, Kariophillis, *Βυζαντινή υμνογραφία. Από την Καινή Διαθήκη ως την Εικονομαχία*, Editura Grigori, Atena, 1986.

MYERS, Gregory, „Slavonic witnesses to Evergetine liturgy and music: the order of the Washing of Feet on Great and Holy Thursday", în *Work and worship at the Theotokos Evergetis. 1050-1200* (Belfast Byzantine Text and Translations, 6.2), editori Margaret Mullett și Anthony Kirby, Belfast Byzantine Enterprises, 1997, p. 367-385.
NIKOLAKOPOULOS, Konstantin, *Imnografia ortodoxă la început și astăzi. Dicționar de termini liturgici și imnologici,* trad. de diac. Alexandru Ioniță, Editura Basilica, București, 2015.
PALLAS, Demetrios I., *Die Passion und Bestattung Christi in Byzanz. Der Ritus - das Bild*, Institutul de Studii Bizantine și Greacă Modernă, Munchen, 1965.
PANN, Anton, *Bazul teoretic şi practic al muzicii bisericeşti sau Gramatica melodică*, Bucureşti, 1845.
PANTELAKIS, Emmanouil, „Νέα εγκώμια του Επιταφίου (Α')", în *Θεολογία*, Τόμος ΙΔ' (14), nr. 3, Atena, 1936, p. 225-250.
_____, „Νέα Εγκομία του Επιτάφιου (Β')", în *Θεολογία,* Τόμος ΙΔ' (14), nr. 4, 1963, p. 310-329.
PAPADOPOULOS, Gheorghios, *Συμβολαί εις την ιστορίαν της παρ' ημίν εκκλησιαστικής μουσικής,* Atena, 1890.
_____, *Ιστορική Επισκόπησις της Βυζαντινής εκκλησιαστικής μουσικής από των αποστολικών χρονών μέχρι τών καθ' ημάς*, Atena, 1904.
PETRESCU, I. D., „Cuviosul Roman cântăreț", în *Predania,* anul I, nr. 3, 15 martie 1937, p. 3-5.
PLEMMENOS, John, „Προφορικότητα και ψαλτική τέχνη: Η γένεση και διαμόρφωση της «κοινής εκδοχής»", în *«Από Χορού και Ομοθυμαδόν». Εξελίξεις και Προοπτικές της Διεπιστημονικής Έρευνας για την Ψαλτική. Πρακτικά 2ου Διεθνούς Μουσικολογικού Συνεδρίου 9 - 11 Ιουνίου 2016, Βόλος. Τόμος Εισηγήσεων,* editori Konstantinos Karagounis și Kostis Drighianakis, p. 307-339.
POPESCU, Nicolae M., *Ediția Prohodului Ieromonahului Macarie și edițiile altora,* Tipografia Cărților Bisericești, București, 1908.
RAASTED, Jørgen, „The Evergetis Synaxarion as a chant source: what and how did they sing in a Greek monastery around AD 1050?", în *Work and worship at the Theotokos Evergetis. 1050-1200* (Belfast Byzantine Text and Translations, 6.2), editori Margaret Mullett și Anthony Kirby, Belfast Byzantine Enterprises, 1997, p. 356-366.
SMOLDON, Wm. L., „The Easter Sepulchre Music-Drama Author(s)", în *Music & Letters*, Vol. 27, Nr. 1, Oxford University Press, 1946, p. 1-17.
SPYRAKOU, Evanghelia, *Οι Χοροί Ψαλτών κατά την βυζαντινή παράδοση*, Melέται 14, Institutul de Muzicologie Bizantină, Atena, 2008.
STATHIS, Grigorios, *Οι αναγραμματισμοί και τα μαθήματα της Βυζαντινής μελοποιΐας*, Melέται 3, Ediția a V-a, Institutul de Muzicologie Bizantină, Atena, 2003.
_____, *Τα Χειρόγραφα Βυζαντινής Μουσικής - Αγιον Ορος*, Vol. IV, Institutul de Muzicologie Bizantină, Atena, 2015.
STICCA, Sandro, „The Montecassino Passion and the Origin of the Latin Passion Play", în *Italica*, Vol. 44, No. 2 (Jun., 1967), American Association of Teachers of Italian, p. 209-219.
_____, „The *Christos Paschon* and The Byzantine Theater", în *Comparative Drama*, vol. 8, nr. 1, Western Michigan University, 1974, p. 23-24.
SÎRBU, Adrian, «*Υφος» και «υφή» στην ψαλτική παράδοση της Μολδαβίας, με έμφαση στο 18ο αιώνα έως σήμερα,* Teză de doctorat, Salonic, 2019.
SUCEAVA, Daniel, „Este Sf. Teodor Studitul autorul Laudelor Îngropării Domnului?", în *Studii și cercetări de istoria artei, Seria Teatru, muzică, cinematografie,* serie nouă, tomul 1 (45), Editura Academiei Române, București, 2007, p. 123-127.

ŠEVČENKO, Nancy P., „The Service of the Virgin's Lament Revisited", în *The Cult of the Mother of God in Byzantium. Text and Images,* editori Leslie Brubaker și Mary B. Cunningham, Editura Routledge, New York, 2016, p. 247-262.
TAFT, Robert F., *The Great Entrance. A History of the Transfer of Gifts and other Pre-anaphoral Rites of the Liturgy of St. John Chrysostom (Orientalia Christiana Analecta 200),* Pont Institutum Studiorum Orientalium, Roma, 1975.
_____, „In the Bridegroom's absence. The Paschal Triduum in the Byzantine Church", în *Liturgy in Byzantium and Beyond*, no. V, Editura Variorum, 1995, p. 71-97.
TALBOT, Alice-Mary Maffry (ed.), *The Correspondence of Athanasius I, Patriarch of Constantinople. Letters to the Emperor Andronicus II, Members of the Imperial Family and Officials*, Dumbarton Oaks Texts III, Washington, 1975.
THOMADAKIS, Nikolaos, *Η Βυζαντινή Υμνογραφία και Ποίησις*, vol. II, Salonic, 1993.
THESSALONIKEOS, Th. Hoidan, *Τραγωδία Γρηγορίου Ναζιανζηνού του Θεολόγου*, Tipografia lui Hristos Anastasiou, Atena, 1846.
TOULIATOS-BANKER, Diane, *The Byzantine Amomos Chant of the Fourteenth and Fifteenth Centuries (Analekta Vlatadon),* Institutul Patriarhal de Studii Patristice, Salonic, 1984
TOULIATOS-MILES, Diane H., *A Descriptive Catalogue of the Musical Manuscript Collection of the National Library of Greece: Byzantine Chant and Other Music Repertory Recovered*, Ashgate Publishing Limited, Farnham, 2010.
TSIRONIS, Niki, *The Lament of the Virgin Mary from Romanos the Melode to George of Nicomedia: An Aspect of the Development of the Marian Cult,* Teză de doctorat, Departamentul de Studii Bizantine și Greacă Modernă al King's College, Londra, 1998.
TUILIER, André, *Grégoire de Nazianze. La Passion du Christ. Tragédie* (Sources Chrétiennes 149), Les Éditions du Cerf, 1969.
VOGT, Albert, „Études sur le Théâtre Byzantine", în *Byzantion. Revue Internationale des Études Byzantines*, vol. VI, Bruxelles, 1931, p. 37-74.
XYDIS, Theodoros, „Εγκώμια", în *Πεπραγμένα του Θ' Διεθνούς Βυζαντινολογικού Συνεδρίου*
(θεσσαλονίκη, 12-19 απριλίου 1953), vol. III, Atena, Tipografia Myrtidi, 1958, p. 277-287.
YOUNG, Karl, „Observations on the Origin of the Mediæval Passion-Play", în *PMLA*, Vol. 25, Nr. 2, 1910, p. 309-354.
ZISIMOS, Gheorghios, *Κοσμάς Ιβηρίτης και Μακεδών, Δομέστικος της Μονής των Ιβήρων*, Teză de doctorat, Universitatea Națională și Kapodistriană din Atena, 2007.

III. TIPĂRITURI MUZICALE

Antologhion Paisian. Tomul I. Perioada Triodului, ediție îngrijită de monahul Filotheu Bălan, Editura Sophia, București, 2005.
Ειρμολόγιον των Καταβασιών Πέτρου του Πελοποννησίου μετά του συντόμου Ειρμολογίου Πέτρου Πρωτοψάλτου του Βυζαντίου, Tipografia Britanică a lui Isaac de Castro din Galata, Constantinopol, 1825.
Macarie Ieromonahul, *Irmológhion sau Catavasieriŭ musicesc,* Viena, 1823.

SUMMARY

Cătălin Cernătescu

Lord's Lamentations – historical and musicological perspectives

For more than a century, Lord's Lamentations' origin constituted a topic that has generated numerous debates among the scholars specialised in art history, liturgical theology and Byzantine music. The present paper aims to reinvestigate from a double perspective, historical and musicological, this sacred hymn (also called Epitaphios Threnos) that is chanted at the service of Great Saturday's Orthros from the Holy Week that celebrates the Passions of our Lord Jesus Christ. Using first-hand sources, as liturgical and musical manuscripts from Byzantine and Post-Byzantine era, my research reveals interesting practices and remarkable stylistic metamorphoses of the Epitaphios Threnos' text and music over time. Being a highly appreciated oeuvre in the Christian world, the Epitaphios hymn can be traced back for several centuries in reference musical traditions in the Orthodox East, such as Constantinople, Crete, Mount Athos or the Romanian Principalities. (trad. Cătălin Cernătescu)

RECENZII

250 de ani de nemurire
Meditații beethoveniene cu George Bălan

Lavinia Coman

Anul trecut lumea culturală a marcat împlinirea unui sfert de mileniu de la nașterea unuia dintre cei mai importanți creatori de muzică din toate timpurile. Ludwig van Beethoven, cel care a revoluționat arta sunetelor, determinându-i ascensiunea spre modernitate, a fost sărbătorit în mediul artistic românesc atât prin festivaluri și programe jubiliare ale filarmonicilor, cât și prin evenimente editoriale adecvate. La loc de onoare printre acestea se află inițiativa editurii SENS din Arad de a reedita o carte cu totul deosebită. Este vorba despre volumul *Meditații beethoveniene. Lupta cu singurătatea,* semnat de reputatul teolog, filosof și muzicolog George Bălan și apărut inițial la editura Albatros, în anul 1970. Aflat pe atunci în epoca tinereții ardente, autorul se hotăra să-i dedice titanului o carte. Ceea ce a rezultat din acest vis îndeplinit nu semăna nicicum cu o monografie. Era mai degrabă rodul unei adânci introspecții, peste care se așternea un titlu generic, vag și incitant: meditații beethoveniene. Conținutul cărții avea să se constituie într-o substituire impresionantă, exegetul împrumutând vocea titanului. Discursul său este atât de convingător și de natural, încât îi determină părerea că tot ce a susținut în urmă cu 50 de ani își păstrează și astăzi pe deplin viabilitatea.

Prima secțiune vorbește despre *singurătatea biruitoare și biruită.* Autorul trece direct la miezul faptelor, prezentând fără menajamente problema problemelor: „Nu e deloc greu de

imaginat iadul pe care trebuie să-l fi simțit Beethoven în sufletul său când împlinea treizeci de ani de viață. Scris ca de un supraviețuitor ce de-abia își vine în fire după o infernală experiență interioară, testamentul de la Heiligenstadt (6 octombrie 1802) – acest document fundamental al biografiei beethoveniene – ne reamintește că titanii nu se nasc, ci devin... Un zid s-a ridicat între el și lume. Aproape totală, surzenia îl împiedică să mai aibă relații normale cu oamenii. Orgoliul îl înrădăcinează încă și mai adânc în izolare: nu suportă gândul de a fi pus într- o penibilă inferioritate, de a se simți compătimit. Complicația pe care această situație o aduce în viața lui sentimentală îl consumă înnebunitor de dureros. Cel mai cumplit lucru este însă nu îndepărtarea de el a lumii din afară, ale cărei sunete le percepe tot mai stins, ci conturarea, înlăuntrul său, a unei lumi de a cărei existență n-avusese habar și care se apropia dătător de fiori...deoarece noua realitate are contururi stranii și adesea înfricoșătoare, iar licăririle ei trezesc mai degrabă spaimă decât liniște, căci sunt asemenea fosforescențelor dintr-o pădure cufundată în noapte pe care trebuie s-o străbați singur..."[1]

În continuare, eroul se întreabă, pe bună dreptate, cum va putea face față cumplitelor situații de a nu-și putea controla auditiv compozițiile. La 32 de ani, mândrul creator suferă umilirea de a-și pierde simțul determinant pentru muzician, aflându-se condamnat la izolare, ceea ce îl chinuie îngrozitor. Căci o parte din ființa lui se bucura de viață, năzuia spre atenția, admirația și iubirea semenilor. Strigătul disperat rezultă din zbaterea lăuntrică, din care nu lipsește tentația sinuciderii, ca refuz de a duce „o viață de cârtiță", care nu merită să fie trăită. Urmează lupta cu Dumnezeu și cu tentația necredinței. Vocea din adâncurile ființei îi spune: „Nu de la tine este viața ca să ți-o poți lua când vrei. Venirea ta pe lume și plecarea spre cele veșnice nu fac parte din cele asupra cărora ai dreptul de a decide. Consideri că destinul e crud cu tine? Dar ești cel puțin pripit: asta o poți ști numai în momentul socotelii finale, când

[1] George Bălan, *Meditații beethoveniene. Lupta cu singurătatea,* Ed. SENS, Arad, 2020, p. 17,18.

traiectoria se va fi conturat complet, iar tu vei simți, prin semne foarte precise, că te afli la capătul ei. Deocamdată însă niciun asemenea semn nu ți s-a arătat. Cum poți tu stabili ce fel de destin ai avut când ești încă în plenitudinea forțelor și la început de drum? Ai răbdare. Chiar de nu-ți va fi dat să cunoști satisfacții, nu-ți rămâne decât să-ți duci curajos crucea până când vei fi izbăvit de ea. De-abia atunci vei înțelege rostul trecerii tale prin lume și vei putea aprecia felul cum s-au purtat cu tine forțele împotriva cărora ridici mânios pumnul. Oricum, a-ți curma firul vieții înseamnă să te încarci cu o răspundere la fel de mare ca aceea a uciderii aproapelui. Ce importanță are că viața îți aparține ție sau îi aparține altuia? De altfel, când vei dobândi înțelepciune, îți vei da seama că între tine și aproapele tău nu există nicio diferență, existențele voastre fiind manifestări ale aceleiași unice Vieți. Esențial și strigător la cer e nu a cui viață o răpui – distincția e lipsită de însemnătate – ci faptul că ai îndrăznit să te atingi de ceea ce nu-ți e permis măcar să lovești, necum să nimicești! Sus s-avem inimile, Beethoven! Îndrăznește și continuă-ți drumul, oricât ar fi de deasă noaptea prin care va trebui să înaintezi!”[1]

Urmează o perioadă de frământări cutremurătoare, cu pendularea între abisurile deznădejdii și culmile bucuriei de a trăi. Artistul e învingător al coșmarului interior și al limitărilor dinafară. Sinceritatea și curajul îi sunt aliați puternici în această bătălie titanică. Noua perspectivă îi permite să afle că „paradisul din care se simțea alungat era nu atât tinerețea sa zburdalnică și fără griji, ci ceea ce fusese muzica până atunci: dulcea armonie a omului cu divinitatea, cu sine și cu lumea. Suferința pe care trebuia s-o accepte o anunța pe aceea ce aștepta muzica în general, pentru a o face și pe ea lucidă sau tocmai deoarece de o vreme tindea și ea confuz spre luciditate – această stare după care, când n-o avem, râvnim, iar când o obținem, regretăm amarnic că am dorit-o”.[2] Exegetul urmărește atent evoluția stărilor care-l asaltează pe creator. Depășise desigur disperările de tip wertherian, dar melancoliile negre

[1] Idem, pp. 23, 24.
[2] Ibid., pp. 35, 36.

continuau să-l bântuie și lăsau în urma lor pustiu și urât, chiar și atunci când aveau un caracter filosofic: „N-au răsunat niciodată în muzică tânguiri, gemete și strigăte ca acelea care încep să se facă auzite odată cu Beethoven. Iată însă că și pe acest plan se manifestă dualitatea faustică a sufletului său. Căci tocmai atunci când se simte mai zdrobit sub povara asprului său destin, zdrobit până la a crede că nu va mai fi în stare să-și revină, o forță prometeică se trezește brusc în el, îl smulge autocontemplării îndurerate și îl face să-și ia cu îndrăzneală avânt spre culmi. Iar titanismul aspirațiilor și efortului pentru înfăptuirea lor este și el incomparabil cu toate exaltările și impetuozitățile evocate până acum de muzică. Chipul lui Prometeu capătă însă uneori trăsăturile trufașe ale lui Lucifer, elanul eroic se transformă într-un asalt uzurpator al cerurilor. Anunțându-l profetic pe eroul romantic care va încremeni apatic în transformarea sa iremediabilă, Beethoven îl anticipa nu mai puțin profetic pe „supraomul" nietzschean care va proclama forța ca supremă justificare a dreptului la existență și nu se va lăsa reținut de niciun scrupul în afirmarea de sine."[1]

Odată ajunși în mijlocul universului sonor beethovenian, îndrumătorul nostru ne oferă parcursul unui nou itinerar, prin care vom pătrunde într-o altă lume. Este lumea unde luăm contact direct cu *Fructele luptei cu singurătatea.* „Cine sunt eu?" se întreabă încă de la început titanul, încercând să facă din Muzică mijlocul predilect al investigației interioare. Cele 32 de sonate pentru pian de Beethoven, socotite de un mare interpret modern ca fiind adevăratul Nou Testament al pianistului, iată ciclul monumental a cărui parcurgere ne va permite să urmărim aproape pas cu pas traiectoria sufletească a compozitorului.

Din rațiuni didactice, marele ciclu beethovenian dedicat pianului a fost împărțit în *sonate de tinerețe*: op. 2, op. 7, op. 10, *sonate de maturitate*: op. 13 supranumită *Patetica*, introducând principiile expresive de bază care confereau o scandalizantă noutate mesajului beethovenian: interogația, obsesia, caracterul implacabil (p. 67); un interludiu ca o

[1] Ibid., p. 37.

reîntoarcere la anii tineri, apoi op. 22, op. 26 prin care inaugurează procedeul spargerii modelului tradițional, apoi cele două sonate op. 27, sonata op. 28, sonatele op. 31 nr. 1, 2 și 3, urmate de op. 49, două sonate de tinerețe pe care le revizuiește și le include în ciclu. Vine apoi sonata *Aurora* op. 53 în do major, care, după aprecierea comentatorului, s-a născut din cea mai elevată dragoste: dragostea singuraticului care s-a detașat de oameni pentru a-i putea cuprinde pe toți. Dictonului „prin suferință spre bucurie", *Aurora* îi adaugă dictonul „prin bucurie spre dragoste" (p. 101).

Dramaticul periplu ne poartă apoi către acel zguduitor mesaj al *Appassionatei* op. 57, care povestește, poate, despre „eroica trântă a spiritului cu tot ceea ce amenință integritatea și limpezimea" (p. 105). În acest final, comentatorul întrevede iluzia salvării, care este, în realitate, învești mântarea înșelătoare a deznodământului tragic, ce preface în scrum suferința și speranța. În șirul ce a atins deja pragul măreț al ultimelor sonate, se regăsește, ca o insulă a trăirii sentimentale, Sonata op. 81 a, *Les Adieux*, ale cărei trei părți denumite *Les Adieux, L'Absence* și *Le Retour*, ne pregătesc aventura spre noi orizonturi, spre noi experiențe și spre noi adevăruri muzicale. Ultimul mănunchi de cinci sonate ne propulsează pe teritoriul abia cucerit în lupta zguduitoare cu sine și cu lumea, căutând temeiuri pentru a putea răspunde întrebării capitale: „Cine sunt eu?"

Cartea prezintă apoi opinii estetice despre locul uverturilor, al celor nouă simfonii și al *Missei solemnis*, pentru a încheia cu susținerea privind aportul inovator al cvartetelor. El încearcă să răspundă, retoric, desigur, întrebării torturante dar esențiale: „muss es sein?", care-și primește de îndată răspunsul hotărât: „es muss sein!"

La capătul unei lecturi intense, captivante și imposibil de uitat, cititorul fermecat va ține în mâini cu evlavie această carte pe care noua și eleganta prezentare o datorează editurii SENS din Arad. Paginile volumului sunt înviorate de numeroase imagini, majoritatea fiind prea puțin cunoscute, ale titanului, în diferite momente ale vieții sale. În anexă putem citi tragicul testament de la Heiligenstadt și putem analiza harta astrală a

lui Beethoven, astrograma interpretată de Silvana Higÿed. Gândul nostru se îndreaptă, plin de recunoștință, către editura SENS și directorul acesteia, Horia Pușcașu, deopotrivă om de spirit și de temerară acțiune culturală. S-a împlinit astfel, în anul al 250-lea de existență a marelui muzician, un dublu gest de restituire spirituală. Cu acest volum editura a inaugurat ciclul integral al amplei bibliografii semnate de George Bălan în limba română. E un proiect vast de promovare a muzicologiei românești în actualul context universal, a cărui materializare o așteptăm cu maxim interes.

SUMMARY

Lavinia Coman

250 years of immortality
***Thoughts over Beethoven* with George Bălan**

Last year the cultural world highlighted a quarter of a millennium since the birth of one of the most important composers in all times. Ludwig van Beethoven, the one that innovated the art of sounds, determining the music's path towards modern times was also celebrated in the Romanian artistic environment. In the frame of this event, the publishing house SENS in Arad issued a second edition of a special book. This book is called *Thoughts over Beethoven. A struggle with solitude,* signed by the renown theologian, philosopher and musicologist George Bălan and it was first published at Albatros Publishing house in 1970. As he was a young writer back then, George Bălan decided to devote a volume to *The Titan.* The result is not a monography but the outcome of a profound introspection over which a simple, vague and exciting title was layed: *thoughts over Beethoven.* The content of this volume was about to become an impressive substitution that the author made between himself and *The Titan*.

Traducerea rezumatelor: Andra Apostu